Julio Ramón Ribeyro

La caza sutil y otros textos

Un desaprensivo paseo entre libros y autores

EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Julio Ramón Ribeyro nació en Lima en 1929. Considerado uno de los más importantes e influyentes cuentistas latinoamericanos, también sobresale por el resto de su singular y heterogénea producción literaria, que incluye las inclasificables colecciones de textos breves *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder*, sus portentosos diarios personales, *La tentación del fracaso*; las piezas dramáticas compiladas en *Teatro y Atusparia*; y las novelas *Crónica de San Gabriel*, *Los geniecillos domincales* y *Cambio de guardia*. Entre sus libros de relatos, reunidos en cuatro volúmenes bajo el título *La palabra del mudo*, destacan *Los gallinazos sin plumas*, *Las botellas y los hombres* y *Sólo para fumadores*. En 1994 fue galardonado, por el conjunto de su obra, con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo. Murió ese mismo año en su ciudad natal.

Julio Ramón Ribeyro

LA CAZA SUTIL Y OTROS TEXTOS

Colección Huellas

Julio Ramón Ribeyro

LA CAZA SUTIL Y OTROS TEXTOS

Un desaprensivo paseo entre libros y autores

Prólogo de Diego Zúñiga

EDICIONES UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

LA CAZA SUTIL Y OTROS TEXTOS
JULIO RAMÓN RIBEYRO

© Herederos de Julio Ramón Ribeyro, 2012
© Diego Zúñiga (del prólogo), 2012
© Ediciones Universidad Diego Portales, 2012

Primera edición: agosto de 2012

ISBN 978-956-314-177-1

Universidad Diego Portales
Dirección de Extensión y Publicaciones
Av. Manuel Rodríguez Sur 415
Teléfono: (56 2) 676 2000
Santiago – Chile
www.ediciones.udp.cl

Edición: Andrés Braithwaite
Diseño: Carlos Altamirano
Fotografía de portada: *Caretas*

Impreso en Chile por Salesianos Impresores S. A.

Índice

A la orilla del mundo. *Por Diego Zúñiga* 9

La caza sutil

Nota del autor 25
En torno a los diarios íntimos 27
Lima, ciudad sin novela 31
El caso Françoise Sagan 35
Gustave Flaubert y el bovarismo 39
Ernst Robert Curtius y la literatura francesa 46
Las discusiones 53
El amor a los libros 56
Peruanos en París 59
Epílogo a *Pasos a desnivel* 65
Sobre *La tierra prometida* (crítica literaria y novela) 72
Sobre *Los ríos profundos* 76
Problemas del novelista actual 80
Arguedas o la destrucción de la Arcadia 94
Flaubert y la presunta peruana 103
Las alternativas del novelista 109
Dos diaristas peruanos 126
Del espejo de Stendhal al espejo de Proust 134
Chariarse o el vate vagante 139
Sobre *La palabra del mudo* (prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles) 148
Adamov y el teatro político 150
Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca* 153

Textos dispersos

Al pie de la letra 163
La jornada marsellesa 168
El pacto con las tinieblas 171
Episodio romano 175

Pobre Ovidio 179
Amor sobre ruedas 183
El imposible encuentro: Guy de Maupassant
y Marie Bashkirtseff 188
Maupassant y el cuento 199
El Taller de Literatura Potencial 204
Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Proust 209
Habemus genio 217
Circunstancias de un escritor 220

A la orilla del mundo

Diego Zúñiga

El 11 de noviembre de 1955, Julio Ramón Ribeyro anotaba en su diario personal: "Este año que termina ha sido para mí, desde el punto de vista literario, un año de infecundidad. [Esto] me hace afrontar con desconfianza mi destino literario. Debo ahora plantearme esa pregunta que siempre he temido porque me parece que en su formulación existe ya el reconocimiento implícito de un fracaso: ¿seré yo más bien un crítico?".

Ribeyro había llegado a Europa a fines de 1952. Un año después se había instalado en París y ese 11 de noviembre de 1955 se encontraba viviendo en Múnich, gracias a una beca. Se había separado de una mujer hermosa y terrible hacía poco, y pasaba por una de esas etapas melancólicas y depresivas que marcan varias partes de *La tentación del fracaso*, su diario.

Eran tiempos demasiado confusos, inseguros. Ribeyro tenía 26 años y se sentía perdido, quizás inútil, por no avanzar en la escritura, por haber perdido a esa mujer. El año anterior –cuando publicó su primer libro de cuentos, *Los gallinazos sin plumas*– había sido, según él, el más importante de su vida. "He conocido la abundancia y la necesidad, la soledad y el amor, la desesperación y el delirio. Un año de experiencias profundas y terribles contrastes. He viajado, amado, escrito, trabajado, leído. No puedo quejarme", apuntaba el 1 de enero de 1955.

Pero ese 11 de noviembre, cuando llevaba menos de una semana en Múnich, todas las dudas e inseguridades aparecieron de golpe y lo llevaron a preguntarse, en medio de esa crisis creativa, si su destino era, acaso, convertirse en un crítico literario y abandonar todas sus ambiciones como escritor.

Consignaba ese mismo día: "La crítica ejerce sobre mí una atracción vertiginosa. Mis lecturas han estado este año casi íntegramente consagradas a ensayos y teoría literaria –Curtius, Kayser, Thibaudet, Du Bos, Grammont, Barthes, Van Tieghem, Vossler, Croce, etcétera–, y gran parte de mis escasas horas de pensamientos han estado destinadas a rumiar algunos de los grandes temas de la crítica: géneros, generaciones, poéticas, lenguaje, estructura de la novela, etcétera. Los síntomas son pues

inequívocos y no debo seguir el ejemplo del avestruz. Confieso sin embargo que esta constatación me lastima en mi vanidad, hiere mortalmente una parte querida de mi ilusión [...]. Ser un mal creador sería para mí mucho más estimable que ser un buen crítico. El dilema sigue en pie y soy yo solamente quien debe resolverlo".

El dilema, finalmente, se resolvió a favor de su ilusión. Años después publicaría novelas, obras de teatro, más libros de cuentos, aforismos, su diario y, también, un pequeño libro de ensayos literarios donde quedaría más patente que en ningún otro lado la huella de aquel Ribeyro que alguna vez pensó que su lugar sería el del crítico.

El libro –que reunía veintiún textos escritos para diarios y revistas– se llamó *La caza sutil*, fue publicado en 1976 por la editorial peruana Milla Batres, y contenía todas las reflexiones de Ribeyro acerca de la crítica y la literatura: géneros, generaciones, poéticas, lenguaje, estructura de la novela, etcétera. Ahora, en ésta, su segunda edición, *La caza sutil* se publica junto con doce ensayos más, pues, aunque Ribeyro apostó por la escritura de sus cuentos y novelas, nunca abandonó del todo la curiosidad por la crítica literaria. Siguió leyendo y escribiendo acerca de sus obsesiones, que siempre fueron las mismas: los escritores franceses, la literatura peruana, sus compatriotas, los diarios de vida, las formas literarias, y esos personajes silenciosos, marginales, cuyas vidas, en manos de Ribeyro, siempre terminaron siendo el argumento perfecto para un relato perfecto.

*

¿Quién era Julio Ramón Ribeyro?

Hay dos perfiles muy cuidados acerca del autor peruano, escritos por dos latinoamericanos más o menos jóvenes que para reconstruir un poco su vida bucearon en su diario, sus *prosas apátridas*, sus cuentos y sus novelas.

El primero lo escribió el colombiano Juan Gabriel Vásquez, y en uno de sus fragmentos dice: "¿Dónde está Ribeyro? ¿Qué posición ocupa entre nosotros, los lectores, y por qué no ocupa una distinta?".

Vásquez plantea aquellas preguntas y encuentra, de alguna forma, las respuestas en un prólogo de Javier Marías a una novelita de Isak Di-

nesen. Marías entrega, brevemente, algunos datos de Dinesen, y Vásquez lo parafrasea y escribe sobre Ribeyro: "Nacido en 1929, era quince años menor que Cortázar, dos años menor que García Márquez, un año menor que Fuentes, apenas siete años mayor que Vargas Llosa. Es decir, era un estricto escritor del *boom* latinoamericano. Y, sin embargo, poco o nada tuvo que ver con el fenómeno narrativo que estos nombres encabezaron. No se piensa en el *boom* cuando se piensa en Ribeyro. No se piensa en Ribeyro cuando se piensa en el *boom*. Ribeyro vive en otra parte, fuera de lo que Carlos Fuentes bautizó, en su momento, como la 'nueva novela latinoamericana'. Bien mirada, la cosa tiene lógica: Ribeyro era latinoamericano sólo a pesar de sí mismo, pero no se puede decir que fuera novelista, y definitivamente, *definitivamente*, no era nuevo".

El otro perfil lo escribió Alejandro Zambra, y en uno de los fragmentos dice: "Mientras sus colegas escribían las grandes novelas sobre Latinoamérica, Ribeyro, el orillero del *boom*, daba forma a decenas de cuentos simplemente magistrales que, sin embargo, no llenaban las expectativas de los lectores europeos. Y él lo sabía muy bien: 'El Perú que yo represento no es el Perú que ellos imaginan o se representan: no hay indios o hay pocos, no ocurren cosas maravillosas o insólitas, el color local está ausente, falta lo barroco o el delirio verbal', dice, con calculada ironía".

Julio Ramón Ribeyro: el orillero del *boom*, el cuentista perfecto, el escritor de un portentoso diario personal, el peruano que nunca escribió una novela como las que se esperaban en los sesenta y los setenta. El escritor que nació dos años después que García Márquez y siete antes que Vargas Llosa. Un fumador ejemplar. Un solitario perdido en París. Un lector obsesionado con la literatura francesa. Un tímido, admirado por Cortázar y Rulfo.

"¿Quién era, entonces, Julio Ramón Ribeyro?", pregunta Zambra, y responde: "Ribeyro era, como dice Tabucchi que era Pessoa, un baúl lleno de gente. 'Es como si existiera en mí no uno sino varios escritores que pugnaran por expresarse, que quieren hacerlo todos al mismo tiempo, pero que no logran a la postre más que asomar un brazo, una pierna, la nariz o la oreja, alternativamente, en desorden, abigarrados y un poco grotescos' ".

Uno de esos varios escritores es el autor de *La caza sutil y otros textos*, que se parece mucho al de los cuentos magistrales, que se parece mucho al de *La tentación del fracaso*.

*

A partir de cierto momento, la vida de Julio Ramón Ribeyro se confunde con las historias que el autor entrega en sus libros. Es difícil pensar en otro escritor latinoamericano en cuya obra podamos rastrear, con tanta generosidad, el cruce entre lo que vivió y lo que escribió. Se debe eso, en parte, a que Ribeyro fue un enorme diarista, pero también a que sus libros dan la sensación de estar llenos de esa materia donde vida y literatura se han mezclado para siempre.

La caza sutil, entonces, no es más que la demostración explícita de aquello, a pesar de que hasta ahora sea un libro que ha pasado casi inadvertido. De hecho, el mismo Ribeyro, el año en que lo publicó, no escribió en su diario ninguna entrada referida a sus ensayos. Más preocupado estaba de publicar su novela *Cambio de guardia* y de escribir nuevos cuentos para preparar el tercer tomo de *La palabra del mudo*, título bajo el cual iba acumulando sus relatos breves. ¿Qué sentido podía tener un libro como *La caza sutil* cuando sus contemporáneos habían publicado novelas como *Conversación en La Catedral*, *El otoño del patriarca* o *Terra nostra*, que mostraban Latinoamérica como un lugar distinto, atractivo, desconcertante?

¿Qué sentido podía tener una recopilación de ensayos en ese contexto? Anotaba en su diario, de hecho, a comienzos de ese año, poco tiempo antes de publicar *La caza sutil*: "Comprendo ahora con mayor claridad que lo que le resta audiencia y repercusión a mi obra literaria es su carácter antiépico, cuando el grueso de los lectores de narrativa anhelan la epopeya. El lector europeo, que vive en un mundo no épico, por simple necesidad de evasión y de contraste busca en la literatura latinoamericana las grandes acciones, los personajes coloreados, los inmensos espacios, las fuerzas telúricas, los fenómenos sociales o de grupo. Todo ello se encuentra en García Márquez, Asturias, Rulfo, Vargas Llosa, Arguedas, etcétera [...]. Y el mundo de mis libros, *hélas*, es un mundo más bien sórdido, defectista, donde no ocurre nada grandioso, poblado por pequeños personajes desdichados, sin energía, individualistas, marginados, que viven fuera de la historia".

El ensayo que cierra la primera edición de *La caza sutil* está dedicado, justamente, a una de esas novelas épicas sobre Latinoamérica: *El otoño del*

patriarca. "El tema del dictador es un tema de moda. En América Latina se han escrito en los últimos años varias novelas al respecto. Se habló incluso de un acuerdo concertado por varios astros de nuestra narrativa para escribir cada cual una novela sobre su dictador preferido", explica Ribeyro, y luego menciona novelas de Carpentier, de Roa Bastos; incluso nombra a Vargas Llosa y su *Conversación en La Catedral.*

Hay humor negro en esas palabras. Hay desconfianza. Hay una mirada nada de ingenua acerca de esa casa que fue el *boom*, a la que Ribeyro sólo accedió, por momentos quizás, al patio trasero o logró poner una silla en el antejardín y alcanzó a sentarse a leer un par de cuentos mientras dentro de ella se vivía una fiesta salvaje.

Sin embargo, nunca dejó de reconocer los méritos de sus contemporáneos. Nunca dejó de leerlos. En un pasaje de *La tentación del fracaso* alabó la aparición de *La ciudad y los perros*, siempre se mostró como un admirador de Juan Rulfo y en uno de los ensayos nuevos de este libro celebró la publicación de *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echeñique: "Es una novela genial y está llamada a dar la vuelta al mundo cuando traductores inteligentes encuentren equivalencias a los acordes de su lenguaje y el mecanismo de su humor". Y no guardó elogios para García Márquez: "*El otoño del patriarca*, en suma, es una obra magistralmente concebida y escrita, en la cual la prosa artística en español [...] alcanza uno de sus límites posibles".

Pero hablábamos de su desconfianza y de su escepticismo hacia sus contemporáneos, y así como resaltó las cualidades de la novela de García Márquez también tuvo tiempo para detenerse en sus defectos: "Lo que le falta, a mi juicio, a esta obra ejemplar es lo secreto, lo no dicho, lo callado, lo que debe adivinarse o leerse entre líneas, esa dimensión invisible pero operante de las obras que más admiro".

Ribeyro está hablando de, quizás, la última gran novela del colombiano, pero en realidad está diciendo otra cosa. Está diciendo, en todo momento, cómo ve él la literatura, cuáles son sus intereses, sus preguntas, cuál es la poética que mueve su escritura: lo secreto, lo no dicho, lo callado, lo que debe adivinarse o leerse entre líneas.

Probablemente le hubiera gustado mucho esta frase de Clarice Lispector: "Pero, ya que hay que escribir, que al menos no aplastemos con palabras las entrelíneas".

*

Luego de publicar *La caza sutil*, vinieron, probablemente, los mejores años de Ribeyro. Más viajes, más libros, *Prosas apátridas* y *La tentación del fracaso*, el regreso a Lima para presentar, a comienzo de los noventa, el cuarto tomo de *La palabra del mudo*.

Esos años noventa, en Lima, fueron, por fin, el momento en el que se reconoció la importancia de Ribeyro para la literatura peruana. Con la publicación de ese último tomo de sus relatos quedaba claro que era el mayor cuentista peruano y que, a pesar de haber estado a la sombra de Vargas Llosa y Bryce Echenique, su literatura había encontrado un lugar importante entre los lectores. Entonces, aprovechando el vuelo, no resulta tan arriesgado afirmar que es, sin duda, uno de los mayores cuentistas latinoamericanos que dio el siglo XX. Un escritor que puede unirse a un grupo selecto de autores que, como decía Zambra, crecieron a la orilla del *boom*. Pensamos en su compatriota Luis Loayza –un escritor y ensayista magistral–, y también en Mario Levrero, Juan José Saer, Hebe Uhart, Salvador Elizondo, Clarice Lispector, Jorge Ibargüengoitia e, incluso, Juan Carlos Onetti, con quien Ribeyro compartía una escritura alejada de las certezas y las fórmulas.

La pregunta que nos podemos hacer, entonces, es qué aporta un libro como *La caza sutil y otros textos* a la obra de un autor como Ribeyro. O mejor: ¿qué puede encontrar un lector –tanto uno que recién descubre al escritor peruano como uno que ya lo leyó– en un libro como éste? Y pensamos: por momentos, al Ribeyro de sus mejores libros. Porque en estos treinta y tres ensayos encontramos su inteligencia, su intuición, su humor, su manejo perfecto para relatar una historia en tan sólo un par de páginas, y también sus dudas acerca de lo que mejor sabía hacer: escribir, escribir, escribir.

*

Lo dice Ribeyro de forma muy nítida en la nota que acompañó a la primera edición de *La caza sutil*: "No faltará quien califique estos textos de impresionistas, lo que no me disgusta, pues siempre he leído con mucho placer este tipo de crítica. La crítica actual se ha vuelto tan

especializada y hermética –y con frecuencia tan pretenciosa y pedante– que su inteligencia requiere una laboriosa iniciación. Mi intención ha sido decir con claridad cosas sencillas que puedan ser entendidas por todo el mundo".

Entonces, los ensayos que encontramos en este libro cumplen esa regla primera de la claridad y la sencillez. En su mayor parte están escritos en el momento en que la crítica literaria impresionista va extinguiéndose y el estructuralismo surge como una opción más científica, más precisa. Está de moda, y Ribeyro, como queda claro a lo largo de su obra, aborrece la moda, los jueguitos estructurales, la pirotecnia, las infinitas búsquedas de la originalidad a través de mecanismos prefabricados. Para él, como repetirá en varios de estos ensayos, "el arte no es tanto cuestión de motivos o de técnica sino de mirada".

W. H. Auden anotó en uno de sus ensayos sobre la lectura, con un tono de advertencia: "Las opiniones críticas de un escritor siempre deben tomarse con pinzas. Por lo general son manifestaciones del debate que sostiene consigo mismo sobre lo que debe hacer a continuación y lo que debe evitar".

Aquí, en *La caza sutil y otros textos*, lo que más encontramos es, precisamente, las manifestaciones del debate que sostiene Ribeyro consigo mismo. Y se agradece, la verdad, pues la obra del autor peruano es un lugar inmensamente acogedor, donde uno piensa, como lector, que podría pasar muchísimo tiempo ahí, encerrado en sus libros, leyéndolos y releyéndolos. Por eso, tener la oportunidad de leer a Ribeyro debatiendo consigo mismo no es más que otro motivo para quedarse, por un buen rato, en estos ensayos. Estar ahí y ver, por ejemplo, cómo en el texto "Lima, ciudad sin novela", Ribeyro no habla solamente de que ningún escritor ha sido capaz de convertir a la capital peruana en la protagonista de un libro importante –aún no aparecían, en ese entonces, Vargas Llosa ni Bryce Echenique–: también habla de su obsesión por la ciudad y de lo que años después él mismo hará, pero no a través de una novela sino de sus cuentos, dándole espacio a Lima para ser la protagonista de sus historias llenas de derrotados que deambulan por sus calles.

Así, *La caza sutil y otros textos* funciona como bitácora de sus lecturas, de su admiración por el lenguaje de José María Arguedas, de su constante contradicción con el género de la crítica literaria, de su humor (véase, si

no, ese texto donde analiza tres novelas francesas del siglo XIX a partir de una simple coincidencia: que las tres "contienen un episodio en el cual el coche sirve de escenario a la consumación del acto amoroso") y, por sobre todo, de sus distintas obsesiones. Por ejemplo, los diarios de vida. Por ejemplo, Flaubert y Maupassant, a quienes les dedica dos textos a cada uno, analizando sus novelas, sus cuentos, pero también sus historias de amor. Porque en un momento Ribeyro se disfraza de cronista o detective y va tras las huellas de dos mujeres que fueron, al parecer, importantes en la vida de ambos autores. En el caso de Flaubert, una mujer misteriosa y presuntamente peruana, y, en el de Maupassant, una muchacha encantadora, hermosa, inteligente, con la que nunca llega a concretar el amor.

Es en estos dos textos donde podemos apreciar al mejor Ribeyro: ese que deja de lado los límites del género ensayístico y convierte ambos escritos en cuentos, con personajes entrañables, con escenas que transmiten el misterio que rodea a las dos mujeres, con imágenes que nos muestran a los escritores en su cotidianidad.

Ocurre varias veces a lo largo del libro: Ribeyro borra los límites y, simplemente, se dedica a narrar historias. Por ejemplo, empieza el texto "El pacto con las tinieblas" así: "En una pequeña caleta de Porto Ercole, hace cerca de cuatrocientos años, un hombre yacía sobre la arena, herido, enfermo y abandonado. En vano escrutaba el mar en busca de una faluca o la escarpada cresta con la esperanza de ver aparecer al buen samaritano, un alma caritativa que lo auxiliara en esos momentos atroces. Pues este hombre se estaba muriendo. Muriendo a los 37 años, en la execración y la indigencia. A pesar de que sus cuadros ornaban templos y palacios en toda la península y que su genio precoz había de revolucionar por un siglo el arte de su época". Es el comienzo de un cuento. Es el comienzo de un relato acerca de la vida de Caravaggio.

O el inicio de "La jornada marsellesa": "Un hombre regordete, más adulto que mozo, calza de seda, espada al cinto, manos enjoyadas y modales de una elegancia casi femenina, apareció una mañana de 1772 en Marsella y recorrió las calles del puerto en compañía de un criado vestido de negro y picado de viruela. Los lugareños no dejaron de notar la atención que ambos forasteros ponían en observar a las mujeres, sobreparándose para cambiar comentarios en voz baja, de preferencia si

eran mujeres guapas, jóvenes y, como vulgarmente se dice, entradas en carnes". Ese hombre del que habla Ribeyro, con tanto detalle, es nada menos que el marqués de Sade.

Pero donde logra mejor esta combinación de géneros es en la historia de Issei Sagawa, un estudiante japonés que a comienzos de los ochenta, en París, asesinó a una compañera de universidad y decidió comérsela. Ribeyro, poco tiempo después de que ocurrieron los hechos, armó esa crónica-relato que tituló "Al pie de la letra", donde le cambió el nombre al protagonista y narró, detenidamente, los sucesos, consiguiendo momentos de altísima intensidad: "Cuando está completamente desnuda la contempla, la toca, la acaricia y bruscamente trata de comérsela, empezando por un pie. Apenas logra desgarrarle la piel de un dedo. Huesos, tendones y nervios ofrecen resistencia. Intenta hacer lo mismo con una mano, pero renuncia. Se pone entonces de pie, se desnuda y cubriéndole la cara con su camisa se extiende sobre el cadáver aún caliente".

Bienvenidos, entonces, al mundo de Ribeyro: sadomasoquistas, caníbales, historias de amor incompletas, exiliados, hombres que están muy lejos de cualquier centro imaginable pero que tienen, según muestra el autor peruano, tanta o más humanidad que cualquier otro.

*

El mayor pecado de todo escritor, generalmente, es escribir sobre sus amigos. Es en esos textos donde, casi siempre, se fracasa, pues resulta complejo encontrar el tono y las palabras exactas para saber manejar el entusiasmo que debiese producir, siempre, una verdadera amistad.

Aquí, Ribeyro comete el pecado, pero, curiosamente, construye dos textos en los que descubrimos luces muy intensas acerca de su propia obra. Hablar de los amigos, dice Ribeyro en voz baja, es hablar de uno. Lo hace cuando analiza la vida y obra del poeta Leopoldo Chariarse y dice que en sus poemas hay "una deliberada ausencia de brillo, una renuncia al resplandor, a las imágenes centelleantes", tal como en sus propios libros. Y lo vuelve a hacer cuando escribe, a comienzos de los setenta, sobre *Pasos a desnivel*, recopilación de ensayos sobre literatura peruana de su amigo Wolfgang A. Luchting, quien le pidió que escribiera el epílogo, a

pesar de que Ribeyro le advirtió que le parecía poco delicado hablar de un libro donde aparecían artículos acerca de él.

En ese epílogo, Ribeyro aprovecha de comentar su desconfianza ante la crítica literaria, y en un momento, cuando dice que Luchting ha sido el único crítico que ha propuesto una lectura razonada de su obra, se da cuenta de que entre ellos siempre ha habido un malentendido radical. Entonces, escribe este párrafo que se convierte en una declaración de principios: "Y ese malentendido consiste en que Luchting tiende a considerarme como un escritor profesional, siendo así que yo no he logrado, por incapacidad o negligencia, organizar profesionalmente mi vida de escritor. Escribir sigue siendo para mí mi ocupación favorita, pero no mi ocupación primordial. Mi ocupación primordial es, como la del 99,99 por ciento de la gente del planeta, realizar durante la mitad del día un trabajo estúpido y enajenante, con el objeto de disponer en la otra mitad de ese mínimo de comodidad y de libertad que me permita escribir, si me place. Yo no vivo, pues, *de* la literatura ni *para* la literatura, sino más bien *con* la literatura de una manera incompleta, ilícita. Será por ello que al escribir tengo a menudo la impresión de estar realizando una actividad clandestina o estar practicando un juego, lo que es un acto serísimo, como todos los juegos. Por ello, igualmente, leyendo y admirando a los escritores profesionales, no reconozco en ellos a mis pares, no solicito su atención ni su reconocimiento, no me intereso mayormente por las reputaciones, no acepto las declaraciones magníficas y curales y no excluyo, en mi caso, la hipótesis de un fracaso en toda la línea. Con estas explicaciones, naturalmente, no estoy implorando que, al juzgarme, se me aplique un estatuto privilegiado, ni amparándome en un amateurismo pasado de moda para solicitar indulgencia. Por el contrario, descubro mi juego sin complejos para que se me juzgue sin remisión".

Nuevamente, bienvenidos al mundo de Ribeyro. Aquí no hay autocomplacencia. Aquí hay muchas dudas y pocas certezas. Aquí hay mucha, muchísima literatura. Y, también, momentos de iluminación, instantes en que pensamos que no todo está perdido, como él mismo escribe al final del ensayo "Problemas del novelista actual": "El novelista se encuentra así, pues, en nuestra época, en una situación inconfortable. Las ciencias sociales acaparan y reivindican la transmisión del saber y

de lo novedoso, lo que antes pertenecía a la novela. La historia banalizada expropia el pasado y el periodismo de actualidad, el presente. ¿Qué le queda pues al novelista? Felizmente le queda algo: le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la libertad de la composición, le queda el carácter no inmediatamente utilitario de su quehacer, le queda tal vez la insatisfacción".

SOBRE LA EDICIÓN

La primera parte de este volumen, *La caza sutil*, fue publicada originalmente en Lima, en 1976, como un libro autónomo, con ese mismo título, por la editorial Milla Batres, y reúne textos escritos entre 1953 y 1975. La segunda parte está compuesta por piezas creadas hasta 1993 –el año anterior a la muerte de Julio Ramón Ribeyro– que permanecían dispersas. Los textos de ambas secciones aparecieron por primera vez en periódicos, revistas o libros –en este último caso como prólogos o epílogos–, salvo dos de ellos, "Problemas del novelista actual" y "Circunstancias de un escritor", que remiten a conferencias. Se agradece la sustanciosa colaboración de Jorge Coaguila en la factura de este libro.

La caza sutil

Nota del autor

Ernst Jünger emplea repetidas veces en su diario la expresión "caza sutil", refiriéndose a una de sus distracciones favoritas, la caza de insectos. Distingue así esta actividad de la "caza mayor", que requiere más esfuerzo, mejor equipo, superior preparación. Dicho esto se comprenderá el título de este libro, que no pretende ser un safari por los dominios de la crítica literaria, sino un desaprensivo paseo entre libros y autores, recogiendo aquí y allá una que otra pequeña presa.

La modestia del propósito se explica por el hecho de que la mayoría de artículos aquí reunidos estuvieron destinados a periódicos y revistas y por ello mismo marcados por el sello de lo contingente. Sólo unos pocos exigieron de mí mayor trabajo y confío que eleven el tono circunstancial de esta selección.

Por todo ello no faltará quien califique estos textos de impresionistas, lo que no me disgusta, pues siempre he leído con mucho placer este tipo de crítica. La crítica actual se ha vuelto tan especializada y hermética –y con frecuencia tan pretenciosa y pedante– que su inteligencia requiere una laboriosa iniciación. Mi intención ha sido decir con claridad cosas sencillas que puedan ser entendidas por todo el mundo.

[1976]

En torno a los diarios íntimos

Existe un interesante libro por escribirse que se podría titular *Estructura de los diarios íntimos*. Este género literario relativamente moderno y, al parecer, exclusivamente occidental no ha sido aún objeto de un estudio sistemático. El más reciente trabajo sobre la materia lo constituye en Francia el de Michele Leleu (*Les journaux intimes*, Presses Universitaires, 1952). Este libro sin embargo aborda el estudio de los diarios íntimos sólo desde el punto de vista caracterológico y deja intacta una serie de temas que pertenecen al dominio de la historia y crítica literarias.

El primer punto que se plantea con respecto a los diarios íntimos es el de determinar si se trata de un género literario. La teoría de géneros literarios, que tanto auge tuvo en el pasado, está en la actualidad un poco desacreditada, si bien un crítico como Albert Thibaudet afirmaba que era una hipótesis "que todavía se puede seguir utilizando". Un género literario, en realidad, es una forma de expresión literaria que obedece a ciertas reglas intrínsecas y formales que la individualizan y la convierten en un instrumento autónomo de comunicación, capaz de vehicular una visión de la realidad.

El primer elemento propio de todo diario íntimo es la "cotidianidad", entendiendo este término en una acepción un poco elástica, como una suerte de periodicidad en las anotaciones. Es raro encontrar un diario íntimo llevado rigurosamente día a día. Con excepción de los diaristas que podrían llamarse profesionales, aquéllos para quienes el diario es la única o la más importante de sus obras, la mayoría lo lleva en forma irregular, de acuerdo con el ritmo impuesto por los avatares de su existencia.

Se debe observar, no obstante, que la cotidianidad no es privativa de los diarios íntimos y que existen novelas escritas en forma de diario, llevan una data y pueden ser cotidianas. Entre la novela escrita en forma de diario y el diario íntimo hay sin embargo algunas diferencias radicales. Todo el diario íntimo se funda en el principio de la "veracidad" –y aquí tocamos el segundo de sus caracteres– o por lo menos una presunción de veracidad. Es necesario admitir a priori que los hechos consignados en el diario son verdaderos. Queda luego al arbitrio del lector o del

erudito demostrar lo contrario. En la novela el fenómeno es inverso: se presume que los hechos son imaginarios y su eventual confirmación podría esclarecer pero no alterar la esencia misma de la novela. En segundo lugar, el personaje central es siempre el autor, mientras que en las novelas escritas en esta forma no siempre lo es. Finalmente, los diarios íntimos carecen de toda trama preconcebida, lo que no puede decirse de las novelas escritas en esta forma.

Las relaciones entre los diarios íntimos y la correspondencia son en cambio más estrechas. Exagerando un poco podría decirse que las páginas de un diario son cartas que el autor se dirige a sí mismo y que las cartas son páginas de un diario que se dirigen a una persona. Aparte de ese tono de confidencialidad que es común a ambos géneros, la sustancia misma de que se nutren es semejante: reflexiones sobre sí mismo y sobre los demás, comentarios sobre libros o espectáculos, evocaciones y proyectos, alusiones al tiempo y a la salud física, referencia a los hechos de actualidad, descripciones de ciudades y paisajes, etcétera. Es ilustrativo en este sentido el paralelismo que hay entre los diarios y la correspondencia de ciertos autores, como el caso de Victor Hugo, André Gide, Kafka, al punto que a menudo repiten en uno de estos géneros lo que ya han expresado en el otro. Lo que permite sin embargo distinguir estos dos géneros es la diferencia de destinatario. En las cartas el destinatario está individualizado. En los diarios íntimos la situación es distinta: o no existe destinatario o el destinatario es todo el mundo. Los ejemplos típicos de los diarios sin destinatario son los de Benjamin Constant, Stendhal, Pepys, que sus autores jamás pensaron publicar. El caso contrario sería el de los diarios de André Gide, Ernst Jünger, Julien Green, que publicados en vida de sus autores se dirigen al público en general y están exonerados de todo carácter secreto.

Aparte de la cotidianidad y de la veracidad de los diarios íntimos, hay un tercer elemento que los caracteriza y al cual debe asignársele una importancia capital: la "libertad de la composición" o, en otras palabras, la casi inexistencia de una técnica específica del diario íntimo. En realidad, para redactar un diario íntimo sólo es necesario someterse a los requisitos de la periodicidad y la veracidad. No es necesario vencer una etapa de aprendizaje, llegar a dominar el oficio, como lo exige escribir una novela o una obra de teatro. De aquí se desprende la gran variedad de diarios que hasta la fecha se han escrito, lo que dificulta enormemente

su clasificación. Hay diarios de la vida amorosa, como el de Louise de Hompesch; diarios de la vida política, como el de Jacques Bainville; diarios de viaje, como el de Eugène Fromentin; diarios de la vida literaria, como el de los hermanos Goncourt; diarios de guerra, como el de Ernst Jünger; diarios de la reflexión artística, como el de Paul Klee, y así la enumeración puede proseguir hasta abarcar la mayoría de los aspectos de la actividad humana. Además, el diario íntimo tolera todos los tonos y todos los estilos: hay un abismo entre el *Journal d'un vaudevilliste*, de Ernest Blue, y el *Diario filosófico*, de Gabriel Marcel, así como es imposible comparar el estilo esquemático de *Memoranda*, de Barbey d'Aurevilly, con la prolijidad y el cuidado de Amiel. Es evidente, sin embargo, que esta variedad no constituye una anarquía. Todos los diaristas han poseído por lo menos esa cualidad que Charles Du Bos denominaba "sentido del fragmento", capacidad preciosa para expresar en breves palabras o con claridad una idea, una emoción o un sentimiento. El diario íntimo vendría a ser así –definición provisional– una sucesión periódica de vivencias expresadas en forma de fragmentos.

Podría encontrarse por último un cuarto elemento común a los diarios íntimos. Cuando hojeamos una colección de estas obras nos queda la sensación de que se trata de obras inconclusas, que lo que allí se dice ha sido más que fruto de una elección marca de un destino, que ni las más bellas páginas han podido alterar el curso de los acontecimientos, que cada autor estuvo diariamente enfrentado al misterio de su duración y que a la postre todos ellos han sido devorados por el tiempo, ese tiempo tan caro y tan temido, que ellos se esforzaron tanto en retener. De allí el sentimiento de inseguridad, de incertidumbre y de desamparo que palpita en todo auténtico diario íntimo.

Todas las características enunciadas tipifican al diario íntimo como un género literario específico. Pero hay aun otros elementos que lo confirman como tal y que podrían llamarse extrínsecos. Lo que determina, en primer lugar, la existencia y la vigencia de una forma literaria es la generalidad de su empleo. Ahora bien: no ha existido época tan propicia a expresarse bajo la forma del diario íntimo como la actual. En Francia, sobre todo, el movimiento es intimidante. No hay escritor grande o pequeño que no publique o anuncie la publicación de su diario. El consejo que André Gide dio a sus amigos, el mismo que Marx Jacob diera a los

poetas, parece haber sido tomado por todos –a pesar de no ser poetas o amigos de Gide– como una recomendación particular. El último diario en aparecer ha sido el de Paul Léautaud, quien ha prometido en los volúmenes subsiguientes dar una imagen de la vida intelectual francesa durante el último medio siglo. El diario íntimo se ha convertido pues en un producto cotizado en el mercado literario y corre el riesgo de convertirse en el menos íntimo de todos los géneros.

La generalidad de su empleo no basta para conferir a una forma de expresión el rango de género literario. Es necesario que esta forma cuente con un clásico. ¿Quién podría ser el clásico de los diarios íntimos? El juicio es casi unánime: Amiel. En el diario de Amiel se reúnen todos los elementos que podrían constituir un diario íntimo ideal. Si a esto añadimos sus cualidades estrictamente literarias, comprenderemos por qué Maurice Chapelan lo califica como "monumento único de la lengua francesa", digno de figurar al lado de Montaigne y de Pascal.

Una última prueba de la vigencia del género: en Francia se creó hace algunos años un premio al diario íntimo. Se trata de un detalle consagratorio, pues revela una complicidad oficial con la obra de los diaristas.

El tema de los diarios íntimos es inagotable. Por el momento sólo he tratado de demostrar que esta forma de expresión literaria posee jerarquía de género y de señalar algunos de los elementos del mismo. Quedan multitud de problemas pendientes. Uno de los más agudos es precisar el origen histórico de los diarios íntimos y las razones sociales y culturales que determinaron su aparición. El diario más antiguo del que se tiene conocimiento se remonta al siglo XV, *Journal d'un bourgeois de Paris* (1405-1449), pero es en el siglo XVI cuando aparecen diarios realmente importantes, como el de Alberto Durero (1530) y el de Montaigne (1580). En lo referente al contexto histórico, se ha pretendido relacionar la aparición de este género con el fenómeno del protestantismo, en la medida en que este movimiento religioso, con su teoría del libre examen, favoreció la técnica de la introspección y el nacimiento de la noción de persona. Hipótesis interesante y que explica tal vez en parte por qué motivo en Hispanoamérica, donde el protestantismo no llegó a arraigarse, no se han escrito casi diarios íntimos.

[1953]

Lima, ciudad sin novela

Es un hecho curioso que Lima siendo ya una ciudad grande –por no decir una gran ciudad– carezca aún de una novela. Y es un hecho curioso, digo, por cuanto toda ciudad que ha alcanzado cierto grado de desarrollo industrial, urbanístico, demográfico, cultural o político luce al lado de sus fábricas, de sus monumentos y de su policía una novela que sea el reflejo más o menos aproximado de lo que esta ciudad tiene de peculiar. Si examinamos panorámicamente el ámbito de la novela europea veremos que no hay capital en este continente que no tenga su novela. Londres en Dickens, Lisboa en Eça de Queiroz, Cristianía en Knut Hamsun, París en Proust, Madrid en Camilo José Cela, Dublín en Joyce, Roma en Levi han encontrado su observador acucioso que, recogiendo tipos, costumbres y dramas cotidianos, nos ha brindado el producto original de un romance. En Sudamérica, la mayoría de las naciones, a pesar de su minoría de edad en lo que respecta a la novela, también tienen su novela capitalina. Las ciudades importantes como Buenos Aires, Río de Janeiro, Montevideo, Santiago de Chile tienen un Eduardo Mallea, un José Lins do Rego, un Juan Carlos Onetti y un Ortega Folch, respectivamente. En incluso ciudades de menor densidad y tradición que Lima, como Quito y Bogotá, la primera con Alfredo Pareja Diez-Canseco y la segunda con José Antonio Osorio Lizarazo, pueden mencionar un novelista que se haya recreado literariamente con la vida urbana.

Es cierto que en Lima no han faltado ciertos intentos de hacer la novela de la ciudad, pero éstos siempre se han circunscrito a determinados sectores de la vida social y nos han dado una crónica pintoresca en lugar de una pintura integral. Recordemos el caso de *Duque*, de Diez-Canseco, y de *Panorama hacia el alba*, de Ferrando. A la primera le faltan las dimensiones y la profundidad suficientes para aspirar a ser una novela de Lima. Diez-Canseco, que en el cuento de ambiente costeño alcanzara singular maestría, no consigue en esta novela iguales resultados. El tema es algo frívolo y el desarrollo demasiado esquemático. *Panorama hacia el alba*, en cambio, habiendo sido tratada con mayor intuición, con mejor pulso de novelista, sólo centra parte de la acción en Lima, derramándose el

resto en otras regiones del Perú. Es por ello que Lima, aparte de estos dos ensayos y de otros, generalmente femeninos, muy loables por cierto, merece el título de ciudad sin novela.

En realidad, muchas son las causas que han originado este fenómeno, y algunas de ellas no son estrictamente literarias. Por lo general, el novelista peruano ha nacido en provincia. Es natural que se sienta más ligado a ella, que la evocación de la infancia (materia prima fundamental de toda novela) lo conduzca a la región donde aprendió las primeras letras, que la vida rural le ofrezca mayor número de sugerencias y que la capital le inspire respeto, extrañeza o indiferencia. Sería absurdo exigirles a Ciro Alegría, a José María Arguedas, a Enrique López Albújar escribir alguna novela sobre Lima, cuando el caudal de experiencias recogidas en sus provincias les distrae suficientemente el espíritu creador. Por otra parte, si el novelista no ha nacido en provincia o no tiene ningún compromiso sentimental con ella, por lo menos la ha visitado alguna vez y ha tenido oportunidad de contrastar la vida confusa e indiferenciada de la ciudad con los pintorescos esquemas de la existencia provinciana. El paisaje rural ofrece tipos al natural, pasiones cristalizadas, leyendas vivas que sugestionan al artista y lo incitan a un manejo aparentemente fácil. Valdelomar no hizo la novela de Pisco y menos la de Lima, pero hizo la de Jauja en *La ciudad de los tísicos*, alucinado, sin duda, por aquel escenario natural que, sin montaje previo, se ofrecía propiciamente al experimento literario.

La provincia, entonces, ejerce un doble peso sobre los novelistas. Pesa telúricamente sobre quienes han nacido en ella, y pesa como pintura, como novedad, como anécdota sobre quienes la han visitado.

Esto explicaría en parte por qué la novela ha prosperado en provincia, pero no alcanzaría a explicarnos los motivos por los cuales no se ha desarrollado en la capital. La culpa de esta última deficiencia se encuentra repartida entre la ciudad y sus escritores. Se acostumbra a decir en el extranjero que Lima es una ciudad donde no ocurre nada. En efecto, vista desde afuera, Lima aparece como una tranquila villa, arbolada y tibia, donde la vida transcurre sin apremio, invitando al reposo o a la sensualidad. Un clima sin grandes contrastes, una vida política relativamente estable, un movimiento cultural incipiente, una suprema indiferencia para todo lo que signifique renovación hacen de Lima el país ideal para la poesía

lírica, el teatro clásico o la filosofía del tiempo. Creo, sin embargo, que esta pintura es más aparente que real y que en nuestra villa hay también sitio para la novela. Primeramente, en el aspecto de la novela histórica, pocas ciudades de Sudamérica, o ninguna, ofrecen tan rico venero como Lima. El remanso actual de la ciudad es sólo el resultado de cuatro siglos de agitada vida política y social. Colonia, Emancipación y primeros decenios de vida republicana están plagados de incidencias, de personajes, de costumbres que esperan su incorporación a la novela y que, sin embargo, sólo dan margen a la crónica o a la monografía. Y si volvemos los ojos a la Lima actual, notaremos que, bajo su engañosa monotonía, existen elementos de interés novelístico. Para empezar, hasta tenemos un río (un río, no hay que olvidarlo, ha dado origen a más de una civilización) que, si no tan legendario o célebre como el Sena, el Támesis o el Tíber, por lo menos cumple discretamente sus funciones: corre, pasa bajo los puentes, arrastra desechos (de vez en cuando algún cristiano) y aísla a un sector de la ciudad topográfica y socialmente. Existen, además, las urbanizaciones clandestinas, los barrios populares, los balnearios de lujo, las colonias de verano, toda una jerarquía de lugares habitados con su sociedad, sus intrigas, sus problemas y soluciones. Tenemos también un hampa organizada, una legión de universitarios bohemios, una grey de nuevos ricos, que diariamente representan comedias o tragedias inéditas. Y la galería de nuestros tipos sociales, desde el mendigo hasta el accionista, pasando por el taxista lechucero, el cobrador de agua, el teniente disoluto, el judío que vende a plazos, la huachafa de la zapatería, el profesional joven sabelotodo, el empleado que sueña con la gabardina, no puede ser más tentadora ni más gentil al ofrecer sus servicios.

Vemos, pues, así que los reproches dirigidos a Lima como ciudad de poco interés novelístico son bastante relativos. La responsabilidad de que no tenga una novela recae principalmente sobre sus escritores. Tres son los defectos capitales del escritor limeño aspirante a novelista: su escaso sentido de la dramaticidad, su excesivo espíritu crítico y su poca capacidad de trabajo. El primero de estos defectos se refleja en una especie de reversión óptica que le hace ver sólo el ángulo humorístico de las cosas. En toda situación seria o verdaderamente trágica ve siempre un elemento cómico que resume en un juego de palabras, en un epigrama o en una carcajada. Y este prurito de ironizar en todas las circunstancias

es lo que ha privado a Lima de un gran novelista así como de un buen dramaturgo, y en cambio ha dado poetas satíricos, críticos de costumbres y cronistas amenos. El excesivo espíritu crítico hace del escritor limeño, por otra parte, escrupuloso y timorato. Juzga muchas veces sin razón que sus fuerzas son muy limitadas, que las dificultades de toda obra por emprender son insalvables y que más vale la abstención que la tentativa. Por ello, aplaza continuamente el momento de la creación, trata de estar al día mediante lecturas desenfrenadas o intenta concebir una idea genial que nunca llega. Por último, la escasa capacidad de trabajo del escritor limeño lo hace interrumpir la obra que hubiera decidido comenzar. El limeño es amigo de la improvisación, de las soluciones rápidas, de las componendas de última hora. Quisiera escribir en un mes una novela. Pero la novela es algo más que un chiste, no brota como los hongos, y quien no esté dispuesto a sacrificar en ella algunos años no puede esperar encontrarla en su velador después de un sueño de grandeza.

Después de este breve análisis podría deducirse que Lima está condenada a no tener una novela. No creo que esta condena sea perpetua. La solución puede venir de afuera o puede surgir dentro de la ciudad. Puede muy bien el escritor de provincia vencer sus primitivos compromisos, y armado de entusiasmo y de papel, como un lírico conquistador, hacer la novela de Lima. Por otra parte, los defectos señalados en el escritor limeño son remediables o tienen un reverso aprovechable: la ausencia de sentido de lo trágico trae aparejada la impermeabilidad para la sensiblería, el excesivo sentido crítico implica capacidad de análisis y la falta de constancia en el trabajo puede ser subsanada con estímulos apropiados. De este modo, pues, cabe ser optimista y esperar resignadamente que alguien se decida a colocar la primera piedra.

[1953]

El caso Françoise Sagan

La popularidad de Françoise Sagan no puede ponerse en duda. De sus dos primeras novelas se han hecho tirajes monstruosos. *Buenos días, tristeza* será pronto una película como ya es una canción y un producto de perfumería. Los semanarios ilustrados nos ponen al corriente de su vida privada. Sabemos dónde veranea, qué cosa cena los domingos, cuáles son sus últimas y más espirituales respuestas. Se le comienzan a inventar historias, excentricidades. En suma, asistimos a ese estadio cenital de la fama en el cual la leyenda y la realidad se compenetran. Si no se hubiera salvado de su último accidente de automóvil se hubiera convertido, como James Dean, en un mito.

¿Hasta qué punto esta celebridad es usurpada? ¿Hasta qué punto es legítima? Ésta es una cuestión difícil de responder. En principio, no creemos que Françoise Sagan sea una escritora mediocre ni –como pretenden algunos– una fabulación publicitaria de la editorial Julliard. Lo cierto es que los valores reales de su obra se encuentran tan mezclados con los elementos de propaganda que es casi imposible discernir dónde termina el arte y dónde comienza el comercio.

Buenos días, tristeza fue sin duda una bella novela que tarde o temprano habría llegado a conquistar su público. Fue una novela inspirada, plena de lirismo y al mismo tiempo de una rara penetración, como solamente se pueden escribir a los 18 años. Además de su estilo tan limpio, tan seguro, que encontraba infaliblemente la expresión apropiada, en esta novela era singular y meritoria la eliminación del tema amoroso, recurso inevitable de todas las principiantes. Con Cécile, nuestra autora creó un personaje femenino muy moderno; sobre todo, muy de posguerra; un personaje sin convicciones, sin principios, lúcido, egoísta, amante de la independencia, obediente de sus instintos, que sacrifica una vida humana por mantener todas las ventajas de una libertad ridícula. Fue una novela breve, a tres personajes, que no desplazaba tiempo ni ocupaba prácticamente espacio.

La segunda novela de Françoise Sagan fue un verdadero compromiso. Gracias a dos años de silencio logró salvarlo con cierta dignidad. *Una cierta sonrisa*, si bien ulterior a *Buenos días, tristeza*, guardaba cierta

homogeneidad y revelaba especialmente una voluntad de conservar el tono. El estilo, más castigado, perdió en poesía lo que ganó en precisión. El tema, una trivial historia de amor, fue tratado con mucha fineza y con esa especie de desapego admirable por el oficio literario, esos guiños constantes al lector que indicaban que la autora no se solidarizaba en absoluto ni con las pasiones ni con el destino de sus personajes.

Lo que contribuyó al éxito de estas dos novelas –aparte de sus calidades naturales y de la propaganda que desplegó Julliard– fue su brevedad. Estas dos novelas breves, capaces de leerse en una hora, llegaban justamente, por maravillosa coincidencia, hacia un público fatigado de grandes lecturas, hacia un público que prefería ir a ver a Gérard Philipe en *Rojo y negro* que leer la novela de Stendhal. La novela, a mediados del siglo XIX, había entrado en un ciclo de dilatación que encuentra en Proust su límite insuperable. Ya Curtius había anotado que la crisis de la novela contemporánea sólo podría resolverse por un proceso de compresión. Las novelas de Françoise Sagan ilustran la predicción de Curtius. Ellas están hechas justamente a la capacidad de lectura del hombre de nuestra época. Deliberada o conscientemente Françoise Sagan tiene –en ambos casos– el mérito de haber adivinado el gusto de su tiempo.

Es de imaginar el interés que existía en el público ante el anuncio de que Françoise Sagan publicaría su tercera novela. Semanas antes de su aparición se sabía ya el título, *Dentro de un mes, dentro de un año*, tomado de una pieza de Racine. Se sabía, además, que se trataba de una novela distinta a las anteriores, una novela a muchos personajes. Julliard, estando aún el libro en la imprenta, aseguraba haber recibido un pedido de doscientos mil ejemplares. Fenómeno poco corriente en el mundo de la edición.

Ahora bien, la lectura de esta novela es decepcionante. Todo parece indicar que la autora, por precipitación, ha dado un paso en falso. El libro es malo no solamente con respecto a los anteriores sino con respecto a ese coeficiente mínimo de calidad que todo lector tiene el derecho de exigirle a un novelista.

La idea central de la obra, sin embargo, es una gran idea, porque es una idea vieja. Françoise Sagan, que hasta entonces se había limitado a narrar simples hechos desprovistos de significación filosófica, ha querido ilustrar en este libro la acción letárgica del tiempo sobre las pasiones

humanas. Su intención ha sido demostrarnos una verdad que todos conocemos: el carácter provisional de nuestros sentimientos, sujetos siempre a la mudanza, a la usura, a la extinción.

Partir de una "idea maestra" –como la llaman los teóricos de la literatura– implica siempre el riesgo de realizar un montaje artificial. Nada es más embarazoso en una novela que las ideas preconcebidas. Los grandes novelistas lo tuvieron siempre presente y por ello partieron siempre de *situaciones*, y las *ideas* que podemos encontrar en sus obras vinieron por añadidura. En *Dentro de un mes, dentro de un año* las situaciones son dependientes, los personajes demostrativos, los diálogos últimos intencionales. Flagrante falta de naturalidad.

La brevedad de la novela es además, en este caso, un inconveniente, porque no responde a la fuerza expansiva de la trama. Cuando se trabaja con diez personajes y si uno de estos personajes es el tiempo, poner el punto final antes de las doscientas páginas es una falta de consecuencia. La autora ha tenido apenas el espacio suficiente para esbozar los caracteres; por buscar el trazo preciso ha recurrido al trazo convencional. Pero, sobre todo, la economía de los medios narrativos le ha impedido dar lo único que podría haber salvado la novela: la idea de la duración. A la hora de la lectura, los personajes que al comienzo se mostraban ardientes e impetuosos aparecen laxos y resignados. Como físicamente no hemos participado en esta mutación con nuestra fatiga, la mutación nos parece falsa.

De otra parte, el "mundo" de Françoise Sagan comienza a producirnos cierta inquietud, cierta opresión. Los tipos, los elementos dramáticos, el vocabulario son extraídos de un medio social estrecho, frívolo y flotante. Este medio es naturalmente el medio de la autora: editores, escritores, actrices, estudiantes, muchachas adineradas y liberales. Es un medio que tiene dos grandes taras para su viabilidad literaria: el cinismo y la intelectualidad. El cinismo que impide el nacimiento de verdaderas pasiones, y sin pasiones no hay novela. La intelectualidad que impide ser banal, y sin banalidad tampoco hay novela. De continuar en esta vía, Françoise Sagan terminará por darnos novelas cerebrales y convertirse en un Maurois precoz y con faldas.

Finalmente, la prosa de *Dentro de un mes, dentro de un año* es una prosa descuidada e impaciente. Abundan las repeticiones, las frases hechas, el

uso inmoderado de determinados recursos estilísticos (como emplear el mismo verbo para diferentes notaciones: "Ella tenía 25 años, tres arrugas, ganas de ver a Jacques"). Esta negligencia en el estilo, muchas veces deliberada, parece ser un síntoma de los jóvenes escritores franceses. Diríase que quisieran eliminar de sus libros todo vestigio de literatura, cuando el hecho de empezar un libro es el único acto literario verdaderamente imperdonable. Una vez empezado, deberían, por lo menos, respetar las reglas del juego.

A pesar de todo lo dicho, el libro de Françoise Sagan es un libro que merece leerse porque es ligero y ciertamente entretenido. Además, cuando un autor tiene talento sabe siempre sorprendernos, aun desde sus peores páginas. Quien lea esta novela atentamente encontrará unos cuantos párrafos admirables y algunas frases de la mejor viña francesa que nos consolarán, si no somos exigentes, de nuestro tiempo perdido.

[1958]

Gustave Flaubert y el bovarismo

Las circunstancias en las cuales Flaubert compuso *Madame Bovary* fueron singulares. Hasta la edad de 30 años era un escritor inédito, conocido sólo por un grupo de amigos, quienes veían en él a un romántico tardío. Su escritorio estaba lleno de novelas autobiográficas y de dramas históricos escritos en su adolescencia. Cuando terminó la primera versión de *La tentación de San Antonio* convocó a sus amigos, seguro de haber escrito una obra maestra. Efectuada la lectura, la obra fue condenada por unanimidad. Se criticaba su lirismo, su exuberancia verbal, su imaginación desenfrenada. Parece que Louis Bouilhet le aconsejó, entonces, que probara su talento en la escritura de una novela contemporánea, sobre un tema simple que eliminara por su propia trivialidad los excesos a los cuales el genio de Flaubert era proclive. Fue en esa época cuando los periódicos comentaron el caso Delamare: Delphine Couturier, mujer de un mediocre médico de provincia, se suicida luego de haber arruinado y engañado a su marido. Este sencillo episodio se impuso a su conciencia como tema novelesco. A su regreso de Oriente, en 1851, empezó a escribir *Madame Bovary*.

En su composición tardó cinco años. Su sistema de trabajo ha pasado a la historia como un caso único de tormento y de tenacidad. Sus dos obsesiones, "el estilo perfecto y la exactitud de la documentación", abolieron en él la noción del tiempo. Zola cuenta que vivía encerrado en su quinta de Croisset, ensayando a viva voz sus frases, asistido sólo por un criado, quien tenía orden de no hablarle sino una vez a la semana y para decirle "hoy es domingo". A través de su correspondencia con Louise Colet podemos seguir paso a paso la construcción de su novela, sabemos qué adjetivo le costó días de insomnio, qué capítulo semanas de furor. Si se pudiera aplicar a la literatura la teoría del valor-trabajo, la obra de Flaubert sería un ejemplo de energía acumulada. Pero esto suscitaría confusiones: Stendhal escribió *La cartuja de Parma* en cincuenta y dos días. Y por esta novela Taine declaraba estar dispuesto a cambiar los trabajos de toda su vida.

Cuando *Madame Bovary* apareció en la *Revue de Paris*, el 1 de octubre de 1856, no imaginaba Flaubert cuál sería su fortuna. La primera sorpresa fue el proceso que le inició el Ministerio Fiscal por "atentado contra la moralidad pública". Este proceso ahora nos hace reír. Marie-Jeanne Durry ha analizado con penetración las escenas más delicadas de la novela y ha demostrado el pudor, el gusto exquisito con que Flaubert supo tratarlas y el valor acordado a los silencios. Charles Bruneau, por su parte, ha estudiado el vocabulario de Flaubert para establecer la plaza ínfima que ocupan las locuciones vulgares. El proceso tuvo, en realidad, un origen político: la *Revue de Paris* era hostil al gobierno de Napoleón III.

Flaubert fue absuelto gracias a la inteligente intervención del abogado J. M. Sénard. La novela pudo aparecer en volumen a principios de 1857. Ninguna invención publicitaria hubiera desempeñado un papel más eficaz que este proceso. Flaubert se convirtió en el escritor de moda: las mujeres lo adoptaron como autor de cabecera; los jóvenes, como jefe del movimiento realista. El único que no admitió jamás esta celebridad instantánea fue el mismo Flaubert. Toda su vida guardaría rencor por este proceso que desnaturalizó el sentido de su gloria introduciendo factores extraños al arte.

Desde entonces, puede decirse que *Madame Bovary* ha seguido una marcha ascensorial. Por lo menos si se examina la crítica de sus primeros cincuenta años de vida, la crítica que va de Sainte-Beuve a Faguet; se observará el progresivo interés que va despertando su lectura. En el siglo XX la situación se modifica en parte. Comienza a darse más importancia a otras obras de Flaubert, a *La educación sentimental*, a *Bouvard y Pécuchet*. Gide preferirá siempre la correspondencia. No falta quienes ven en *La tentación de San Antonio* su obra maestra, una especie de nuevo *Fausto*. Pero la masa de lectores mantendrá siempre su fidelidad por *Madame Bovary*. Una encuesta popular organizada por un periódico parisino en 1953 proclamó a esta novela como la mejor novela francesa del siglo XIX.

Sería difícil encontrar una fórmula que resuma el valor de *Madame Bovary* y explique su boga a través del siglo de existencia. Como en toda obra de arte puede hablarse de una multiplicidad de valores. Tiene un valor histórico desde el momento en que constituye uno de los hitos fundamentales para determinar el nacimiento de la escuela realista. Un valor estético por la teoría del estilo que explicita. Un valor documental

si se quiere ver en ella un cuadro de costumbres provinciales bajo la Monarquía de Julio. Incluso hasta un valor ético si interpretamos la muerte de Emma Bovary como una censura del adulterio. Pero es evidente que estos valores tan caros a la crítica atañen muy poco al público lector. El favor del público se debe a otra razón: a que todos, hombres y mujeres, se sienten irresistiblemente atraídos a identificarse, en mayor o menor parte, al destino de Emma Bovary.

Flaubert supo expresar a través de un personaje y una situación concreta una de las constantes de la naturaleza humana: el divorcio entre nuestra noción ideal del mundo y la realidad. Por esta razón *Madame Bovary* ha sido comparada en muchas ocasiones a el *Quijote.* Sabido es que Cervantes era, junto con Rabelais y Goethe, una de las devociones de Flaubert. La Pardo Bazán y Unamuno en España, Montégut y Thibaudet en Francia han repetidas veces señalado el quijotismo de Emma Bovary. En realidad, la licitud de estas comparaciones tiene sus límites. Es cierto que en ambas novelas el origen del conflicto se encuentra en un fenómeno de desadaptación producido por un exceso de lecturas: don Quijote a fuerza de leer novelas de caballería termina por considerarse un caballero andante, así como Emma envenenada de novelas románticas se siente emparentada con las heroínas de todas las historias de amor. Es cierto también que ambos, en el momento de poner en práctica sus ideales, sufren la resistencia de la realidad. Pero la diferencia estriba en que don Quijote resuelve sus fracasos en el ámbito de la locura. Para él todas sus equivocaciones tienen una explicación. Como muy bien ha señalado un autor, don Quijote tiene "el poder de transformar el mundo exterior y de reducirlo a las dimensiones de su sueño". En Emma Bovary se produce el fenómeno contrario: su experiencia del mundo va recortando su ilusión. Cuando ya le resulta imposible soñar, cuando se da cuenta de la "pequeñez de las pasiones que el arte exagera", considera que es inútil vivir y se suicida. La vida será para ella una gran estafa.

No es, sin embargo, en el pesimismo de Emma Bovary, ni en sus amores, ni en sus ambiciones, donde reside su universalidad. Todas estas circunstancias pueden sernos, hoy día, perfectamente indiferentes. Si nos reconocemos en ella es por la forma como funciona en su naturaleza y el mecanismo del desengaño. Flaubert, analizando sus propias experiencias, formuló una verdad psicológica general: que en los temperamentos ima-

ginativos el deseo usa al sentimiento o, en otras palabras, que la posesión no apareja el goce porque la sensibilidad ha sido agotada por anticipación. Emma Bovary desea con tanto ardor vivir una gran pasión y se promete una felicidad tan desmesurada al tener un amante que, cuando su sueño se realiza, queda decepcionada por la insignificancia de la experiencia.

Este conflicto planteado entre la imagen y la sensación, que *Madame Bovary* ejemplifica, ha sido el punto de partida para que algunos críticos elaboren una filosofía del bovarismo. El nombre ha sido creado por Jules de Gaultier, pero la sugestión se encuentra ya en los *Ensayos de psicología contemporánea*, de Paul Bourget. Paul Bourget observó, en efecto, que en todos los personajes de Flaubert se produce un drama bovárico: la decepción de Emma en el adulterio es semejante a la que siente Salambó al tocar el manto de Tanit, Federico Moreau al frecuentar a las cortesanas y el ambiente intelectual de París, San Antonio en el curso de sus penitencias y sus plegarias, Felicidad al hacer la primera comunión. En todos ellos hay una desproporción entre la dicha soñada y la obtenida. Este conflicto sería insoluble si entre imagen y sensación no se tomara partido por la imagen. El bovarismo consistiría, pues, según Jules de Gaultier, en volver las espaldas a la realidad para confinarse en el mundo de la ilusión.

No es necesario subrayar que esta conclusión constituye idealismo de alta escuela. El bovarismo como sistema filosófico y como fórmula de salud espiritual pertenece al dominio de las utopías. Lo interesante sería saber si Flaubert aprobaría el uso que se ha hecho de su personaje y la paternidad que se le atribuye sobre una supuesta filosofía. En principio, Flaubert demostró siempre un gran desprecio por los filósofos y por todas las concepciones abstractas. Si alguna vez se interesó por sus doctrinas –como en *La tentación de San Antonio* o en *Bouvard y Pécuchet*– fue para burlarse de sus contradicciones y sus pretensiones. Al único que admiró fue a Spinoza; por su pesimismo y cierto panteísmo difuso lo emparentaban con el autor de la *Ética*. Sin duda Flaubert hubiera considerado el bovarismo como una idea grotesca y ya sus copistas se hubieran encargado de encontrar contra él alguna pequeña sentencia demoledora.

Esto no impide, sin embargo, que la vida de Flaubert ilustre, en cierta medida, la teoría del bovarismo. Flaubert, como es sabido, expresó a través de Emma Bovary y de la mayoría de sus personajes su propio drama espiritual. Su conocida frase "*madame* Bovary soy yo", que desconcertó

a sus contemporáneos, ha resultado a la postre una gran verdad. La publicación póstuma de su correspondencia y de sus obras de juventud ha venido a demostrar que este apóstol del impersonalismo literario se retrató en sus novelas bajo los caprichosos disfraces de una burguesa romántica, de una virgen cartaginesa, de un santo atormentado y, como se ha sugerido, de sus dos burócratas retirados.

Si la primera fase del bovarismo consiste en un cultivo de la sensibilidad y en una prelación para la dicha, ambos elementos se dan en la juventud de Flaubert. Su novela *Noviembre*, escrita a los 20 años, es, en este sentido, reveladora. En ella vemos a un adolescente lleno de vigor, de lecturas, de aspiraciones sublimes, de voluntad de amar, que se forja un porvenir grandioso en un universo idealizado. Pero todo lo que Flaubert dice de este personaje tiene un valor de confesión. Multitud de testimonios confirman que el pequeño Gustave del Liceo de Ruan vivía en un estado de exaltación romántica continua. Él mismo declarará refiriéndose a esta época: "Todo lo que la vida tenía de más bello yo me lo había adjudicado, modestamente, por anticipación".

Viene luego la segunda fase del bovarismo: el desvelo de la realidad con su secuencia de decepción y de renuncia. Sería interesante precisar en qué momento de la vida de Flaubert se produce este fenómeno. Sus biógrafos parecen estar de acuerdo con señalar el año 1845, cuando, a raíz de la aparición de una enfermedad que lo hiere en plena juventud, Flaubert decide aislarse, renunciar a todas las solicitaciones de la vida y consagrarse al arte. Todo parece indicar, sin embargo, que la enfermedad sólo fue un pretexto para ejecutar una decisión largamente meditada. Habría que buscar la verdadera causa en su temprano e imposible amor por *madame* Schlésinger o alguna experiencia sexual decepcionante. Esta última hipótesis podría apoyarse sobre las confesiones de *Noviembre*. Luego de su primera aventura amorosa, el protagonista se pregunta: "¿Por qué el corazón del hombre será tan grande y la vida tan pequeña? Hay días en los cuales ni el amor de los ángeles me bastaría y solamente en una hora se fatiga de todas las caricias de la Tierra".

Sea por una u otra causa, en Flaubert se produce el efecto bovárico de la renuncia a la vida. Su decisión al respecto será inflexible y ejemplar. Durante treinta años vivirá encerrado en su quinta de Croisset. Ningún escritor de su época mostrará una indiferencia más espléndida por la

gloria, por los honores, por la política, por las finanzas, por las transformaciones sociales (lo que Sartre nunca le perdonará). Si exceptuamos su viaje a Oriente y sus relaciones tormentosas con Louise Colet, podría decirse que su biografía se confunde con la composición de sus obras. Sus horizontes se reducen cada vez más. Muertos sus parientes, muertos sus mejores amigos, explotado por una sobrina cruel, arruinado económicamente, en sus últimos años su misantropía adquirirá un volumen, por momentos, intolerable. Cuando murió, en vísperas de terminar *Bouvard y Pécuchet*, novela que condensaba diez años de trabajos, algunos con mucha delicadeza sugirieron la hipótesis del suicidio. Hipótesis infundada, por lo demás. Flaubert hubiera sido incapaz de suicidarse. El suicidio de Emma Bovary jugó en su caso el mismo rol que se le atribuye al de Werther con respecto a Goethe: la resolución literaria de una tentación personal. Flaubert odiaba demasiado la vida para deshacerse de ella. "Su estupidez me atrae", exclama san Antonio a la vista del catoblepas, aquel animal monstruoso que se devoraba los miembros sin apercibirse. Esta frase resume la fascinación que experimentaba Flaubert frente a la vida.

Y es precisamente a causa de esa fascinación por el aspecto grotesco de la existencia humana que en Flaubert no se cumple la tercera fase del bovarismo, que es el confinamiento en el mundo de la ilusión. Si exceptuamos sus "profundos ensimismamientos en los cuales casi desaparezco", que lo sumergían en los recuerdos de Trouville o los festines imaginarios a los que su espíritu se entregaba –Leónidas en las Termópilas, Koenigsmark, etcétera–, puede decirse que desde su retiro de Croisset no quitaba el ojo del hombre y tomaba el pulso de la tontería universal. Su ruptura con la vida fue una renuncia a participar en ella y un aniquilamiento de sus deseos, pero no una dimisión de sus derechos de observador. Y estos derechos los ejercerá de una manera implacable. Su última obra –*Bouvard y Pécuchet*, que debía ser coronada por el *Diccionario de las ideas recibidas*– será su más vasta tentativa por ridiculizar la sociedad de su tiempo, la democracia burguesa, la vanidad de la ciencia y los lugares comunes de nuestra cultura.

Amando los viajes y detestando el movimiento, no creyendo en el amor y guardando hasta el fin de sus días una pasión de la infancia, denunciando la mediocridad y dejándose seducir por ella, este enemigo del romanticismo que se enternecía leyendo versos de Hugo, este antipatriota

que lanzaba anatemas contra los alemanes, este descreído que invocaba a Dios en su correspondencia, fue, en realidad, un cúmulo de contradicciones. La última de todas es que de su obra, que podría definirse como una teoría del desengaño, pueda deducirse una filosofía de la ilusión.

[1956]

Ernst Robert Curtius
y la literatura francesa

Con la muerte de Ernst Robert Curtius desaparece uno de los grandes críticos literarios de nuestro tiempo. Un crítico entendido a la manera clásica, es decir, un hombre que ama la literatura y que hace de este amor no solamente una profesión, sino una forma de literatura. En una época en que la crítica se constriñe cada vez más a cuestiones de detalle, en que la pasión por el texto hace olvidar al espíritu que lo ha inspirado, Curtius encarna la vieja tradición de Sainte-Beuve: la crítica creadora, interpretativa y valorativa. Para él la crítica no es un método sino un género literario. En uno de sus tantos ensayos sobre Goethe, la define así: "La crítica es la forma de literatura cuyo objeto es la literatura misma".

Esta observación es útil porque explica el valor artístico de la crítica de Curtius. Cada uno de sus ensayos posee un valor estético independiente de su contenido. El lector podrá estar de acuerdo o no con sus evaluaciones, podrá recusar algunas de sus preferencias, pero en ningún momento podrá dejar de admirar su prosa, en que cada frase constituye una fórmula independiente y luminosa; su lógica, que va ordenando las frases según una arquitectura insustituible; su erudición, que respaldando cada una de sus afirmaciones desempeña al mismo tiempo una función ornamental; su serenidad romana, que proscribiendo el desorden y la fantasía da a cada tema su dimensión, su ritmo, su tono, su lugar.

Hablar de serenidad romana tratándose de Curtius no es una metáfora. Curtius es un romanista consumado y el culto que dispensa a Roma ha inspirado la dirección de toda su obra. Repetidas veces viene a su pluma el nombre de Romanía, comunidad espiritual determinada por el parentesco lingüístico y por la encarnación del genio latino. Y no solamente los países que constituyen la Romanía –Italia, Francia, España– son tributarios de Roma, sino que la cultura europea en su totalidad es incomprensible desligada de la ciudad imperial. Valéry (*Variedad*) sostenía que pertenecían a la cultural occidental todos aquellos países que hubieran recibido esta triple influencia: la geometría griega, el derecho romano y la moral cristiana. Curtius pone el acento

especialmente sobre la Roma pagana y la Roma pontificial. En su libro *Literatura europea y Edad Media latina* (1948) desarrolla con maestría esta tesis aplicándola a la literatura.

Si bien los trabajos de Curtius no se circunscriben a las literaturas románicas –sus estudios sobre Emerson, Eliot, Joyce, Goethe, Hofmannsthal, etcétera, son testimonio de ello–, es en esta dirección y sobre todo en la literatura francesa donde ha realizado sus estudios más fecundos. Francia ocupa en su espíritu un lugar privilegiado. Esto tiene su explicación. Curtius era alsaciano de origen, de modo que desde muy joven tuvo un contacto con Francia mucho más vivo que un bávaro o un berlinés. En segundo término, Curtius cree que Francia es el único país europeo –como lo veremos luego– que ha asimilado la totalidad del legado romano. Por último, Curtius considera que Francia es el único país del mundo donde la literatura se encuentra compenetrada con todas las manifestaciones del espíritu nacional, poseyendo la autoridad de una evidencia y la fuerza de una institución. "La Antigüedad, España, Alemania, Inglaterra hacen comprender mejor lo que puede ser la poesía", escribe. "Pero solamente en Francia se aprende aquello que es la literatura".

La labor de Curtius como estudioso e intérprete de la literatura francesa se ha realizado en diversos planos. Originariamente ha sido un testigo de excepción del movimiento intelectual francés de entre las dos guerras y un activo participante en su vida literaria. Enamorado de París –del cual ha dejado una de las más bellas evocaciones–, sus viajes a la capital francesa forman un capítulo en su programa cultural. Amigo de Gide, de Du Bos, de Claudel, de Valéry, pudo enriquecer a través del contacto personal la imagen literaria de estos autores. Fue también colaborador esporádico de *La Nouvelle Revue Française*, traductor de Valéry –su versión alemana de *El cementerio marino* es considerada superior a la de Rilke– y asistente a las tertulias literarias de la librería de Sylvia Beach, del Chateau de Colpach y de las Décadas de Pontigny, que reunían a la élite de la inteligencia europea.

Pero es sobre todo a través de la cátedra y del libro como Curtius ha realizado su más efectiva labor. Profesor titular de literatura francesa en las universidades de Heidelberg, Marburgo y Bonn, sus publicaciones sobre la materia se han ido escalonando desde 1914, en que aparece su estudio sobre Brunetière, hasta poco antes de su muerte, con la reedi-

ción aumentada de su ensayo sobre autores franceses contemporáneos, *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert.*

Para comprender la forma como encara el estudio de la literatura francesa es necesario remitirse a su obra *Die Französische Kultur, eine Einführung* (1930), traducida al francés en 1932 bajo el título de *Essai sur la France.* Este libro constituye, sin duda, el intento de interpretación más magistral que haya realizado un extranjero sobre el carácter de la cultura francesa. Sus siete capítulos penetran cada uno desde una diferente perspectiva, otros tantos aspectos de la realidad francesa –historia, religión, geografía, etcétera–. Los referentes a la literatura y los caracteres del genio francés son los que particularmente nos interesan.

En principio, Curtius sostiene que la estructura espiritual de Francia está determinada por la absorción de la cultura romana. Admite la existencia de elementos célticos y galos, pero les confiere un rol secundario. La romanización de Francia se comienza a hacer ostensible a mediados del siglo XVI, época de Ronsard y de Malherbe, al producirse un estrecho contacto con el Renacimiento italiano. Bajo la monarquía de Luis XIV el clasicismo francés reproduce el esplendor de la época de Augusto. La revolución de 1789 tiene por su grandeza, por su resonancia, el sabor de una epopeya antigua, y David orna sus cuadros conmemorativos con motivos clásicos. Napoleón encarna el sueño romano de dominación universal. París, como la Roma antigua, es la "metrópoli del orbe", centro internacional de asimilación y de difusión cultural. El espíritu jurídico de los franceses es igualmente de origen romano. El espíritu jurídico se manifiesta no solamente en la claridad de la lengua –capaz de expresar en fórmulas concretas, como el derecho romano, las relaciones más abstractas–, sino en el respeto a la ley escrita, a las formalidades, a las instituciones; por la importancia acordada en la escala social a los consejeros jurídicos, jueces, notarios y abogados; por el sentido moral de la justicia, difuso en toda la nación, que explica la gravedad de una expresión como "derechos del hombre" y la pasión que suscitan en Francia los procesos judiciales.

Establecer la filiación romana de la cultura francesa es importante porque así se comprende que Francia haya sido el único país moderno capaz de producir una literatura clásica. Curtius sostiene que el clasicismo francés es el tercer y último clasicismo que se ha dado en la historia,

digno de alinearse a continuación del clasicismo griego y del romano. En la época de Luis XIV se hablaba una lengua universal, se crearon tipos humanos universales, se llegó a plasmar una concepción universal de la belleza. Las obras de Corneille, de Racine, de Molière, etcétera, si bien se escribían para el gusto de la Corte, llegaban a todos los públicos y, gracias a su perfección, tenían, como las monedas de oro, un valor ilimitado de circulación.

Hay que anotar, sin embargo, un hecho curioso. Curtius admite la existencia del clasicismo francés, pero parece rechazar la noción de clásicos franceses. El clasicismo francés es una empresa colectiva determinada por la aparición simultánea de una docena de escritores de un talento excepcional que forman cuerpo y construyen una literatura homogénea. Pero, considerados individualmente, ningún escritor francés se compara a Dante, a Shakespeare, a Goethe. En la literatura francesa no se encuentra un artista que concentre en su espíritu la totalidad de la tradición occidental, que absorba y simbolice el genio nacional, pero existe en cambio un núcleo de artistas de primera línea que se complementan y constituyen una unidad que desafía con ventaja cualquier comparación.

Las grandes creaciones de la literatura francesa son, para Curtius, la tragedia clásica y la novela moderna. Este segundo aporte puede ser sometido a debate. Por lo general, muchos críticos franceses otorgan la primacía de la novela a los países de lengua inglesa. Gide, en respuesta a la encuesta sobre las diez mejores novelas, sostiene que el genio literario de Francia está en los moralistas, en los críticos, pero no en los autores de novelas. Este desacuerdo con Curtius sólo proviene, en el fondo, de una diferencia de perspectiva. Gide parece referirse, sobre todo, a la novela contemporánea. Curtius adopta un punto de vista más general: remontándose hasta la Edad Media advierte la existencia de novelas en verso y temas narrativos que Francia ha ido creando y distribuyendo en Europa. Además, en el siglo XIX la novela francesa se convierte en un género de privilegio y muchos de sus representantes han creado ejemplares tipos de novela cuya influencia aún en la actualidad podría discernirse.

Es a Balzac, especialmente, a quien Curtius acuerda una importancia excepcional. Su *Balzac*, publicado en 1922, es una contribución inamovible a los estudios balzacianos. Es el único escritor francés a quien, sin considerarlo un clásico, le otorga esa categoría de grandeza, de fuerza

creadora y de poder de adivinación capaz de proyectarlo al Parnaso de los genios universales. Sus juicios sobre Flaubert y sobre Zola son, en cambio, duros. Sin desconocer los méritos del primero, censura su nihilismo, su repugnancia por la realidad. "Sus obras", escribe, "son una colección de documentos acusatorios contra el hombre y el mundo". A Stendhal le reprocha no haber podido salvar, como Balzac, la fosa que separa a las élites de las masas. De Zola critica su cientifismo, su creencia en la función sociológica de la literatura. A Proust, en cambio, rinde un elogioso tributo, señala sus afinidades con Balzac y lo considera como "la inteligencia más vasta y más sutil que se haya jamás manifestado en la novela francesa". Todos estos juicios diversos se resuelven, sin embargo, en uno solo: el considerar la novela francesa en su totalidad como un documento único en su género para el conocimiento del hombre. La cualidad común que muestran escritores tan diferentes como Constant, Flaubert o Proust es la forma sutil como han penetrado en el mecanismo de las pasiones humanas y, entre todas ellas, en la pasión del amor. Esta característica la extiende Curtius, en realidad, a toda la literatura francesa. Ella ha "acumulado en sus máximas y en sus aforismos un material incomparable para el estudio del corazón humano".

Frente a la poesía francesa, Curtius adopta una posición singular. En principio, parece suscribir la opinión del carácter antilírico de la literatura francesa. Esta opinión está bastante extendida aun entre los mismos críticos franceses. Curtius imputa esta limitación del genio poético a dos notas específicas del temperamento francés: el gusto innato por el escepticismo y el sentido agudo de la realidad. El antilirismo es consustancial a la doctrina clásica del siglo XVII, fundada sobre los principios del nacionalismo estético. Durante tres siglos la poesía francesa ha sido discursiva y racional. La auténtica vena lírica hay que encontrarla en las canciones provenzales de la Edad Media, en el arte de los trovadores o, modernamente, a partir de Baudelaire.

Esta opinión parece tener cierta consistencia. En Francia poesía y literatura han constituido siempre una unidad. Los literatos se han considerado como los ejecutores de la poesía y los poetas como los vigías de la literatura. Es necesario esperar el surrealismo o el caso de poetas como Apollinaire o Michaux para que se plantee el problema de la independencia o el de la incompatibilidad entre poesía y literatura. Uno

de los lemas de la insurrección poética de Apollinaire era la "guerra a la literatura". La palabra "literatura" se ha convertido en algunos círculos en un término despectivo, casi equivale al de "retórica".

El modernismo poético francés se inicia, para Curtius, con Baudelaire. Este poeta es el descubridor de una veta lírica perdida. En él simbolistas y surrealistas reconocen un antecesor común. A partir de la publicación de *Las flores del mal* se opera un reajuste en la tabla tradicional de valores estéticos, se vislumbran nuevas e insospechadas funciones de la poesía. ¿Hasta qué punto es válida esta afirmación?

Los hugolianos consideran al autor de *La leyenda de los siglos* como al verdadero creador de la poesía francesa moderna y los trabajos de exégesis realizados sobre su obra han revelado textos que podrían atribuirse, sin mucho esfuerzo, a Valéry, a Breton o a Gide; por otra parte, en una de sus conferencias pronunciadas en el Vieux Colombier señala a Verlaine como el inventor del nuevo camino, advirtiendo que en Baudelaire la poesía todavía es "vertebrada", mientras que Verlaine crea la poesía "fluida". Curtius prefiere descargar toda la responsabilidad en Baudelaire. Solamente a partir de él la poesía deja de ser accesible a la inteligencia normal, se desvincula del racionalismo sin dejar de ser racional y requiere la complicidad del lector para ser comprendida, requiere "el sentido del misterio poético".

Los últimos trabajos de Curtius han estado dedicados a la literatura francesa contemporánea. Aparte de sus libros sobre Brunetiére, sobre Balzac, sobre Barrès, es necesario remarcar su obra *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* (1952), que constituye en realidad una reedición enriquecida con nuevos ensayos de su anterior trabajo, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreich* (1919). A los estudios sobre Gide, Rolland, Suarès, Péguy y Claudel, que contenía este último, añadió cinco más: Proust, Valéry, Bremon, Valery Larbaud y Maritain. Su crítica parece haber sufrido en estos ensayos una dirección nueva, la cual se advierte sobre todo en su última obra, *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (1954). Al análisis y a la interpretación se ha añadido el juicio de valor, muchas veces severo. En conjunto, sin embargo, mantiene su fidelidad a los valores tradicionales de la literatura francesa y lo que discierne en los artistas modernos es precisamente ese agudo sentido de la continuidad, esa manera magistral de combinar el espíritu de reforma con el don de

la conservación. Su última palabra es un homenaje a la unidad de la cultura francesa: "En Francia los librepensadores están tallados en la misma madera de los creyentes, los revoltosos emplean el mismo vocabulario que los conservadores, los intelectuales se mezclan con los hombres de Estado y los príncipes de la ciencia comprenden el lenguaje de los artistas".

[1956]

Las discusiones

La discusión continúa siendo uno de los ejercicios mentales más inútiles de cuantos existen. Citar en su apoyo el viejo proverbio "de la discusión sale la luz" es contentarse con una idea recibida y revela su desconocimiento vergonzoso de la naturaleza humana. A pesar de esto, la discusión es uno de los entretenimientos favoritos del hombre. Cuando dos o tres personas se reúnen para conversar, lo que en realidad hacen es discutir, porque de lo contrario se aburrirían. El cambio de opiniones con que se inicia la charla es sólo la escaramuza de un conflicto que se avecina, pues para discutir, fatalmente, no es necesario tener ideas. Basta tener ganas de discutir, lo cual es tan natural como tener ganas de vivir.

La discusión, además de un entretenimiento, es una nota definitoria del hombre, un elemento constitutivo de su humanidad. "El hombre es un animal que discute" podría ser una definición tal vez un poco exagerada, pero no menos legítima que muchas otras. Incluso es más exacta que definir al hombre por el pensamiento o por el lenguaje. Las investigaciones científicas revelan un pensamiento rudimentario en ciertas especies animales y un lenguaje organizado en otras, de donde se desprende que estas facultades no son privativas del hombre. Pero lo que sí pertenece a él de una manera ancestral e intransferible es la facultad de discutir. Es concebible que las hormigas o las abejas cambien saludos y hagan pacíficas tertulias sobre el clima o sobre las flores, pero no es admisible, en cambio, que se pongan a discutir, porque sobrevendría la más grande desorganización en sus respectivos reinos y se expondrían a ser exterminadas. Y si nos trasladamos a la esfera de los seres sobrenaturales veremos que, según las Escrituras, los ángeles piensan y discurren, pero jamás discuten, porque se encuentran ya en posesión de la verdad. Cuando más harán lentas y sabias rondas por el paraíso, hablando sosegadamente de las virtudes teologales. Únicamente al hombre, pues, le está reservado el derecho de discutir, porque solamente para él es un placer indescriptible el no ponerse de acuerdo.

Si bien la discusión rechaza por principio la idea de método o de orden, suelen darse en ella ciertas constantes: a veces con tanta necesidad, que

podrían formularse las leyes generales de la discusión. Hay una, sobre todo, que parece esencial, y es la "ley del dinamismo". Toda discusión repudia el estancamiento y como una bola de nieve va girando y envolviendo otros temas hasta que se pierde la memoria de su origen. Asistí hace poco a una discusión muy ilustrativa en ese sentido. Participaban en ella cuatro personas. El tema debatido era "la idea del hombre" en la cultura griega. Tres horas más tarde, los polemistas, con la garganta destrozada, discutían rabiosamente sobre motores de automóviles. ¿Por qué tortuosos senderos se había desviado la discusión? ¿Cómo era posible que de un tema tan elevado se desembocara en un tópico tan prosaico? Esta derivación parece un enigma, sin embargo: si hasta el final los protagonistas no se percataron de ello fue porque las transiciones habían sido rigurosamente lógicas. Una segunda ley de la discusión sería, pues, la de las "transiciones lógicas". Toda discusión es no solamente un proceso dinámico, sino que este proceso se realiza según una asociación lógica de ideas discernible a posteriori. Podría definirse la discusión como "el desorden lógicamente encadenado".

Hasta ahora, sin embargo, no he pasado a demostrar mi afirmación inicial de la inutilidad de las discusiones. Habría que señalar, en principio, cuál es la finalidad de una discusión y ver si se cumple. La discusión surge, es ocioso repetirlo, del desacuerdo sobre un punto cualquiera, sea éste la vigencia de un sistema filosófico o la bondad de una marca de cigarrillos. Surgido el desacuerdo, las partes tratan de afirmar su posición, de defender su tesis. Si la discusión se limitara a esto, no dudo que cumpliría su cometido. Pero los contendores son más ambiciosos y lo que en realidad se proponen es eliminar el desacuerdo mediante la reducción de uno de los contrarios. Y esto precisamente es lo que jamás se realiza por dos razones fundamentales. En primer lugar, por la imperfección del aparato mental del hombre y su incapacidad para alcanzar verdades absolutas. A todo argumento se le puede oponer siempre un argumento igualmente válido. A todo dato histórico utilizado en apoyo de una tesis se enfrenta otro que prueba lo contrario. El más brillante silogismo es abatido por una simple paradoja. Thomas Mann había advertido con mucha agudeza este fenómeno. En *La montaña mágica,* Naphta y Settembrini se pasan discutiendo muchos cientos de páginas sin lograrse convencer. La discusión –que podría teóricamente

prolongarse hasta el infinito– termina con el suicidio de Naphta, lo cual es un detalle profundamente simbólico.

Otra razón que hace inútiles las discusiones es la enorme vanidad intelectual del hombre. Es corriente admitir en el prójimo una mayor belleza física, una mayor fortaleza, una mayor elegancia, pero lo que no admitiremos jamás será una mayor inteligencia. Hay un miedo pánico en aceptar un argumento contrario, como si esto implicara una forma de sojuzgamiento intelectual mucho más humillante que la opresión física. Si Aristóteles, Spinoza y Kant –hipótesis caprichosa– se encontraran en un momento ideal, asistiríamos consternados a un espectáculo monstruoso de incomprensión humana. Aristóteles trataría de probar que las cosas que vemos existen realmente; Kant lo atacaría a golpes de noúmeno, mientras que Spinoza no admitiría que le quitaran una sola pluma de su vistosa concepción panteísta del universo.

Todo lo enunciado no impide que la historia de la humanidad pueda considerarse como un encadenamiento sutil de discusiones. Discutían los escribas egipcios, discutían los sofistas griegos, discutían los juristas romanos, discutían los escolásticos medievales, discutían los humanistas del Renacimiento..., y en la actualidad, en las repúblicas democráticas, qué cosa es el parlamento sino el derecho a la discusión elevado a la dignidad del poder del Estado. Parece, pues, que la discusión está profundamente ligada a la marcha de la historia y a la idea del progreso. Y es curioso constatar que aquellas instituciones, aquellos sistemas y aquellas épocas en las cuales la historia parece detenerse son precisamente los que han tratado de abolir el derecho a la discusión. En la Edad Media la Iglesia combatía a los herejes con la hoguera, en el sistema feudal los caballeros imponían con la espada la legitimidad de sus pensamientos y en los regímenes totalitarios son conocidos los métodos de represión empleados contra los discrepantes.

Si de la discusión no surge la luz, por lo menos nace el movimiento. Naturalmente que sería interesante determinar si no convendría más el reposo. Pero esta alternativa ya es materia de una discusión.

[1957]

El amor a los libros

Alfredo González Prada cuenta que su padre, don Manuel, sentía por los libros un respeto casi religioso, al extremo de que era incapaz de subrayarlos o de trazar notas marginales. Se contentaba con redactar largas tiras de comentarios que añadía cuidadosamente al final de cada libro leído. Todo ello indica que don Manuel no amaba los libros, sino que era un "respetuoso" lector.

En realidad, existe un amor físico a los libros muy diferente al amor intelectual por la lectura. Por lo general, el gran lector no ama los libros, así como el donjuán no ama a las mujeres. El gran lector coge los libros conforme caen en sus manos, los usa y los olvida. El amante de los libros, en cambio, los ama en sí mismos como cuerpos independientes y vivos, como conjunto de páginas impresas que es necesario no solamente leer, sino palpar, alinear en un estante, incorporar al patrimonio material con el mismo derecho que al bagaje del espíritu. El amante de los libros no aspira solamente a la lectura sino a la propiedad. Y esta propiedad necesita observar todas las solemnidades, cumplir todos los ritos que la hagan incontestable.

El amor a los libros se patentiza en el momento mismo de su adquisición. El verdadero amante de los libros no tolera que el expendedor se los envuelva. Necesita llevarlos desnudos en sus manos, irlos hojeando por el camino, meter los pies en un charco de agua, sufrir todos los trastornos de un primer encantamiento. Llegando a su casa, lo primero que hará será grabar en la página inicial su nombre y la fecha del suceso, porque para él toda adquisición es una peripecia que luego será necesario conmemorar. Con el tiempo dirá: "Hace tantos años y tantos días que compré este libro", como se dice: "Hace tanto tiempo que conocí a esta mujer".

Cumplido este requisito, el amante de los libros cogerá el primer objeto que encuentre a su disposición –sea regla, tarjeta u hoja de afeitar– y comenzará a cortar las páginas del libro y lo irá leyendo progresivamente con vehemencia, con sobresalto; como se ama a una novia conforme se la va descubriendo. Y durante el proceso de la lectura no resistirá ninguna tentación. Lo cubrirá de caricias y de rasguños. Las páginas

se irán cubriendo de "ojos" admirados, de objeciones marginales a sus ideas atrevidas, de interrogaciones a sus párrafos oscuros. Y solamente así –después de haberlo hecho viajar en tranvía, después de haberse introducido con él a la cama– podrá decir que ha leído ese libro, que lo ha poseído, que lo ha amado.

Es por este motivo que el amante de los libros es intolerante con los libros ajenos. Leer un libro ajeno es como leerlo a medias. Si el libro es nuevo el lector necesitará observar cierta cortesía –forrarlo, probablemente–; necesitará, además, ser condescendiente con sus ideas, aceptar políticamente algunos puntos discutibles, combatir de continuo sus impulsos voraces y contentarse, por último, a dar aquí y allá un ligero toquecito a fin de no hacer ostensible, a ojos del propietario, ese abuso de confianza. Si el libro prestado es viejo y releído, la situación varía radicalmente. El lector se enfrentará a él con la animosidad, con el escepticismo de quien se apresta a recorrer una floresta ya explorada, de la cual se ha recogido sus más sabrosos frutos. Cuando más, se limitará a descubrir algún rincón oculto que pasó inadvertido al propietario y en el cual pondrá el regocijo de un verdadero hallazgo.

Por esta misma razón, el amante de los libros no puede frecuentar las bibliotecas públicas. El acto le parecerá tan humillante y pernicioso como visitar las casas de tolerancia. Los libros puestos a disposición de la comunidad son libros indiferentes, son libros fríos con los cuales no nace un acto de verdadero amor, no se crea una relación de confianza. Frente a ellos, solamente, podrá a veces practicarse algún acto de brutalidad, como arrancar una de sus páginas. Hay gente, sin embargo, que sólo lee en las bibliotecas públicas y esto revela, en el fondo, una profunda incapacidad para amar.

Un libro leído y amado es un bien irreemplazable. Al gran lector no le pesará perder o regalar un libro suyo porque podrá adquirir otro idéntico. Para el verdadero lector no existen libros idénticos, por semejantes que sean. Cada libro es para él una amistad con todas sus grandezas y sus miserias, sus disputas y sus reconciliaciones, sus diálogos y sus silencios. Al releer estos libros –el amante es sobre todo un relector– irá reconociendo sus horas perdidas, sus viejos entusiasmos, sus dudas inútiles. Un libro amado es un fragmento de la vida. Perdido el libro, queda un vacío en la memoria que nada podrá reemplazar. Los verdaderos amantes de los

libros inscriben su vida en ellos. Se podría adivinar el carácter de una persona, se podría incluso trazar su biografía, examinando no sólo qué libros ha leído, sino cómo los ha leído.

El amor a los libros, como toda pasión violenta, está sujeto a una serie de arbitrariedades. A menudo, por atención al formato, se es injusto con el contenido. Es frecuente tener a nuestra disposición durante muchos meses un libro sin que nos dignemos abrirlo porque su encuadernación nos produce una viva antipatía. Un amigo me confesaba que durante mucho tiempo Stendhal le pareció un mal escritor porque la edición de *Rojo y negro* que tenía era una edición vulgar, mal vestida, plena de errores tipográficos. Pero le bastó ver la misma novela en una bella vitrina, ataviada no se sabe para qué feria, para que de inmediato cobrara por ella una simpatía irresistible. La consiguió, naturalmente, y hasta la fecha no la ha quitado de su cabecera.

Esto no quiere decir que el amante de los libros se deje seducir por el lujo. Para él, una edición áspera al tacto, una edición plebeya, será tan inadmisible como una en papel Holanda. Hay libros que por su insolente belleza intimidan: su forro de piel, el oro que recarga su superficie nos indican de inmediato que debe tratarse de un libro caro, de un libro incómodo y difícil de usar, al cual no podremos, por ejemplo, poner en la mesa de un restaurante sin que corra el peligro de mancharse. Despertaría, además, la codicia de nuestros amigos, y no faltaría uno que lo pidiera prestado por una noche y no lo devolviera jamás.

Un libro, para ser amado, necesita poseer otras y más delicadas cualidades. Necesita, en realidad, un mínimo de decoro, de gusto, de misterio, de proporción; en suma, aquellas cualidades que podemos exigir, discretamente, en una mujer. Por esta razón es que entre las mujeres y los libros existen tantas secretas correspondencias. Hay libros que terminan sus vidas solitarios, que jamás encuentran un lector. Hay lectores que jamás encuentran su libro.

[1957]

Peruanos en París

Lo cierto es que para encontrarlos no hay que echárselos a buscar. Basta sentarse en la terraza de un café, sobre el bulevar Saint-Germain, a las seis de la tarde: ellos comienzan a pasar.

El peruano es, por lo general, reservado, tímido y misterioso, y por este motivo, si nos reconoce, lo primero que hará será evitar nuestra presencia. Pero si regresamos tres o cuatro veces al mismo café terminará por acercarse con el pretexto de pedirnos fuego para su cigarrillo: "¿Es usted peruano?". El resto de la conversación ya lo conocemos. Empezará por someternos a un interrogatorio cerrado, pues el peruano es desconfiado y necesita saber con qué clase de tipos ha de vérselas. Sólo después de haberse enterado de dónde venimos y adónde vamos, si tenemos amigos comunes, si nuestros gustos son similares y si compartimos la misma visión del mundo, decidirá cenar con nosotros esa noche o no volver a vernos jamás en la vida. Desgraciadamente nos volverá a ver porque París es grande, pero los cafés del Barrio Latino son pequeños.

Y así, conociendo hoy día a uno, mañana a otro, sabremos al poco tiempo de qué se compone la colonia peruana en una ciudad como París. Es inútil decir que lo primero en sorprendernos será la riqueza de tipos psicológicos que nuestra nación exporta. En el Perú se crean especímenes realmente curiosos y que darían margen a consideraciones psicológicas de la más alta importancia. Pero en una crónica como ésta nos limitaremos a la descripción de esos cuatro o cinco tipos que la naturaleza –que no es infinita– se ha resignado a repetir.

Debemos empezar por el antichauvinista. El antichauvinista es, fundamentalmente, un hombre moderno, como él mismo se califica, "libre de prejuicios". Ha recorrido un poco el mundo, ha adquirido cierta distinción de maneras; sabe, por ejemplo, pedir una habitación de hotel en tres o cuatro lenguas o apartar discretamente a los pordioseros fastidiosos con la contera de su paraguas. Por estas razones ha decidido hacer profesión de cosmopolitismo y consagrarse ciudadano del mundo.

Hasta aquí su actitud es completamente legítima. Pero el antichauvinista cree que la ciudadanía del mundo apareja la renuncia de su propia

ciudadanía y él ejecuta esta renuncia de una manera virulenta y constante. Le basta escuchar el nombre del Perú para entrar en convulsiones. Su poder de demolición es ilimitado: cuando él acusa, nada queda en pie. Para clima malo el de Lima, para música estúpida el vals criollo, para poeta huachafo Chocano, para pueblo ignorante el nuestro, para cocina indigesta la peruana. Con lo único que transige es con las ruinas incaicas, porque ellas armonizan un poco con su imagen del país y porque el antichauvinista tiene una pasión secreta por los incas –que están muertos– así como execra a los indígenas –que no se terminan de morir.

Cuando ya no le queda nada por criticar construye hipótesis macabras. Nos amenaza con sequías, con terremotos, con advenimiento de políticos venales –muchas veces acierta– o con incurables epidemias de cretinismo general. Luego de haber dejado aterrado a su auditorio, se pierde en la bruma parisina a 20 grados bajo cero –¡oh adorable clima el de Lima!–, para comerse en un restaurante, en lugar de la inocente papa a la huancaína, medio kilo del terrible queso Roquefort.

Existe también otro peruano que podría llamarse –según la expresión de un humorista nuestro– "el coleccionista de países". A este peruano es difícil encontrarlo o, lo que es lo mismo, se lo encuentra donde menos se piensa. Está siempre de prisa, haciendo antesala en los consulados para las visas –las que trata infaliblemente de obtener gratuitas– o vociferando en las agencias de viaje para reclamar una bufanda extraviada. Pega etiquetas de hotel en su valija –justamente de los hoteles donde no ha estado alojado– y guarda moneditas raras, boletos de cine y otras cosas igualmente interesantes. Cuando se encuentra con un compatriota ve la manera de orientar la conversación hacia su terreno, es decir, hacia el número de países que conoce. Si por azar resulta vencido juzga que ha malogrado su vida y cae en la más grande consternación. Pero, si gana, ¡líbrenos Dios de su discurso! Nos informará cuánto cuesta un bisté en Suecia, qué cosas beben los holandeses, cómo funcionan las pensiones en Bavaria. Todo esto acompañado de locuciones extranjeras (Côte d'Azur, Hofbräuhaus, Underground, etcétera), que son como los residuos lingüísticos de su vana travesía.

Lo curioso de este personaje es que no viaja –como los turistas– por curiosidad, por aburrimiento o para hacer tráfico de divisas, sino por esa pasión gratuita de todos los coleccionistas: por completar

una serie. Los países no tienen para él otro valor que su aptitud para ser sumados. Dentro de su estimativa, San Marino tiene la misma importancia que Rusia y considera más interesante pasar un fin de semana en Benelux juntando cajas de fósforos que vivir un año en Italia visitando los museos.

Un último detalle: este señor adora su pasaporte. Cada nuevo sello consular que se añade es para él como una condecoración. Por esta razón, cuando se le termina, en lugar de devolverlo para obtener otro nuevo, dice que se le ha perdido. El coleccionista de países termina a la postre por convertirse en un coleccionista de pasaportes.

El peruano que "conoce París" merece un acápite especial. Por lo general, es aquel peruano cuya estada en París data de la fecha más antigua, aquel que llegó durante la liberación o en los meses posteriores al armisticio. Gracias a ello, lo primero que hace es declararnos que el verdadero París fue el que él conoció, que eso que vemos nosotros, aunque parezca mentira, "es otra cosa". La Torre Eiffel puede estar en su lugar, el Sena no ha cambiado su curso, pero evidentemente que todo es diferente. Él vivió en el apogeo del existencialismo, cuando Sartre escribía sus novelas en el Café de Fiore y era facilísimo acercarse a él para invitarle un aperitivo. Ésa era la época de la verdadera bohemia: los jóvenes bailaban el *new orleans* en la calles, dormían bajo los puentes y se suicidaban alegremente para ganar una apuesta. Ahora las cosas han cambiado: la agencia Cook, los restaurantes *self-service*, las novelas de Françoise Sagan han contribuido a desnaturalizar el espíritu de París, a volverlo triste. Todo esto nos lo dice, naturalmente, bebiendo coñac en el Vieux Colombier mientras Sidney Bechet toca el clarinete y cuarenta parejas bailan rabiosamente el *bebop*.

Este peruano, además, conoce París no solamente en el tiempo sino en el espacio. Para él no hay plaza solitaria, estación de metro, restaurante de doscientos francos que le sean extraños. Ha estado en todo lugar, es imposible darle una sorpresa. Es imposible decirle, por ejemplo: "Acabo de descubrir un anticuario que vende las únicas esculturas del ruso Popov que existen en Occidente", porque de inmediato nos dirá dónde queda la tienda, cómo se llama el propietario, cuánto pide por las esculturas y en qué puesto del Mercado de las Pulgas podemos encontrar las auténticas tres veces más baratas.

Dar una vuelta con él por las calles de París es recitar una lección de historia literaria y mundana. No bien hemos dado diez pasos cuando nos tira de la manga para decirnos que en ese hotelito de la derecha Balzac escribió *La piel de zapa*. Más lejos nos indicará el establecimiento donde Voltaire tomaba café o la banca donde se sentaba Proust a perder el tiempo. Conoce también datos siniestros: la tina donde Marat fue apuñalado y el farol –aunque, en realidad, ocurrió en una reja– donde se colgó Gérard de Nerval. En su compañía vamos penetrando, poco a poco, en su mundo espectral. Terminamos el paseo rodeados de fantasmas y al regresar a nuestro hotel miramos un poco desconfiados nuestra cama pensando si por casualidad en ella no habrá dormido *madame* Récamier.

París está lleno de artistas pobres. Los artistas pobres inspiran simpatía. El artista pobre peruano, especialmente, es de un pintoresquismo sublime. Lo característico en él –sea pintor, músico o poeta– es que, con raras excepciones, ni pinta, ni compone, ni escribe. Para ello no le faltan excusas. "Tengo que buscar un trabajo", "Me hace falta un buen *atelier*". Toda su vida se la pasa buscando el trabajo que le dé tiempo para crear sus obras maestras o el cuarto grande, luminoso, barato y con ventana al Sena porque "sé que existe", lo que sucede es que "es difícil encontrarlo". Como el mensajero de la parábola kafkiania, solamente al final de su vida llegará donde el rey –encontrará el *atelier*– y se hallará entonces tan cansado que se morirá de fatiga sin haber podido comunicar su mensaje.

Los artistas pobres jamás son esos peruanos en quienes, por excepción, se desarrolla un espíritu gregario. Por lo general, el peruano "hace sus cosas solo" o tolera, como unidad máxima, la pareja. Pero los artistas pobres forman una especie de cofradía. Se presienten, se buscan, se estiman –mientras no sean del mismo oficio– y, cosa admirable, comparten entre sí todo lo que poseen. Entre ellos se realizará un tráfico intenso de tiques de metro, de carnés para asistir a la cinemateca, de papel de carta, de camisas, de botellas vacías. Ellos practican, muchas veces sin saberlo, una especie de comunismo primitivo.

De este modo el artista pobre es la única persona que en París come todos los días, toma café antes de acostarse y lleva siempre una camisa impecable. Las personas ricas, cuando por azar se encuentran sin dinero,

pierden la cabeza. El artista pobre, en cambio, sólo puede organizarse en la indigencia y un billete de diez mil francos caído milagrosamente en sus manos produce los más graves trastornos en su sistema de vida. Como ha perdido el hábito de la inversión es capaz de gastárselos íntegramente en patatas fritas.

Nadie hay, pues, más indicado para auxiliarnos en los malos momentos que un artista pobre. Él nos enseñará a confeccionar con doscientos francos un soberbio menú donde hay pan, leche, tomates, queso, huevos y hasta un relámpago de chocolate. Si no hay dinero le bastará dar una vuelta por nuestra habitación para descubrir multitud de cosas inútiles que nosotros creíamos inconvertibles (potes de yogur, gabardinas usadas, últimos premios Goncourt) y que él cambiará por bienes de consumo. Para el artista pobre todo es cambiable por todo. Él posee el genio de la transmutación. Es, simultáneamente, un ilusionista y un *chiffonier*.

Aunque parezca mentira existe también en París el peruano serio, avisado, suficiente, que porque de chico iba solo al colegio sin perderse cree saber de antemano "cómo se debe vivir en París". Lo primero que hace este peruano es declarar enfáticamente que él no viene a perder su tiempo y, como medida previa, alquila un hotel serio en un barrio serio. El primer día útil está ya matriculado en la Alianza Francesa, en el curso de las ocho de la mañana "para aprovechar bien el día". Se provee, además, de todo lo indispensable para evitar contratiempos: un plano del metro que lo hará extraviarse diez días consecutivos; una *Semana de París*, donde señala con un aspa roja los espectáculos a los cuales precisamente no asistirá. Se compra los diarios de moda: *Le Monde*, que se hará leer por su conserje "para coger la pronunciación", y *France Soir*, porque trae muchas figuritas. Dispuesto a administrar bien su bolsa, se informa detalladamente de todos los peligros que pueden menguarla: cafés concurridos por peruanos pobres, calles frecuentadas por coristas del Lido, cambistas que pagan un punto menos por dólar y que al día le representa la monstruosa pérdida de tres francos. Al mes, este peruano no ha aprendido una palabra de francés, ha sido engañado por todos los cambistas, no ha podido llegar nunca al consulado, le han cambiado de abrigo en el restaurante, le han vendido un *picasso* por mil francos y anda buscando desesperadamente a un compatriota que le diga dónde

puede empeñar su máquina de escribir, que le enseñe, en suma, "cómo se debe vivir en París".

Esta galería podría prolongarse pero un exquisito pudor nos detiene. ¿Qué decir, por ejemplo, del millonario, del becado, del que viene "invitado a un congreso", del exiliado político, del parlamentario "en misión"? La crónica podría caer en el patetismo. Respetemos las leyes del género.

[1957]

Epílogo a *Pasos a desnivel*

Cuando hace cerca de un año el doctor Wolfgang A. Luchting me pidió que epilogara *Pasos a desnivel*, su libro de ensayos sobre literatura peruana, le respondí en forma muy vaga, con el propósito de eludir oportunamente ese compromiso. Me parecía en realidad poco delicado comentar un libro en el que había varios artículos sobre mí, más aun cuando muchas de las apreciaciones del autor me resultaban inadmisibles. Pero hace poco el doctor Luchting tuvo un gesto tan poco usual que todos mis escrúpulos desaparecieron: me autorizó a decir en el epílogo todo lo malo que pensaba de él y de su libro. En estas condiciones debo confesar que he aceptado el convite con gratitud y hasta con placer.

Antes que nada me parece necesario decir algo acerca de mi amistad con el doctor Luchting (la que me autoriza, pienso, a omitir en adelante el tratamiento de doctor). El origen fue una discusión que tuvimos en un restaurante de París en 1954. Luchting –a quien el arquitecto José García Bryce me acababa de presentar– sostenía que no había un escritor que ocupara un lugar equivalente en Francia al de Goethe en la literatura alemana. Por espíritu de contradicción aduje que ese escritor era Victor Hugo. Luchting encontró ridícula mi observación y sobrevino una áspera polémica que, como toda confrontación de este tipo, terminó tres horas más tarde por una vía completamente imprevista, con una desaforada disputa acerca de la hotelería suiza.

Había olvidado decir que toda la querella se desarrolló en francés, lengua que ambos hablábamos entonces deplorablemente. Fue por ello que cuando el año siguiente nos encontramos en Múnich, Luchting me propuso que debíamos buscar otro terreno lingüístico para nuestro diálogo y no había nada mejor para ello que utilizar nuestras respectivas lenguas maternas. De allí surgió la idea de intercambiar clases de español por alemán, lo que en unos pocos meses nos permitiría usar ambos idiomas para dilucidar los temas en debate.

Lo cierto es que a los dos meses de clases combinadas Luchting había aprendido suficiente español como para tenderme los sofismas más sutiles y yo andaba aún preguntándome, como hasta ahora, qué diferencia

había entre un nominativo y un genitivo. Intervino aquí además un factor exógeno que no quiero perder la ocasión de mencionar. El doctor Alberto Escobar, a la sazón estudiante en Múnich, se enteró de que yo disponía de un profesor benévolo gracias al cual estaba haciendo, mal que bien, ciertos progresos. Resolvió entonces usurpármelo y para ello se valió del arte culinario de su esposa. En mis encuentros pedagógicos con Luchting yo no podía ofrecerle, soltero y mal becado como era, más que una modesta taza de café, pero Escobar apeló a todo su repertorio de la cocina peruana para atraerlo, y fue así como Luchting terminó por desertar para instalarse casi cotidianamente en el departamento de Escobar delante de suculentos platos de papa a la huancaína o ají de gallina. Escobar aprendió el alemán, Luchting mejoró su español y yo, por desquite, por aburrimiento, por decepción, me dediqué a conocer las cervecerías de Múnich y a escribir entre tanto mi novela *Crónica de San Gabriel.*

Me doy cuenta de que reseñar pormenorizadamente mi amistad con Luchting sería más bien un tema novelesco. Prefiero por eso renunciar a estas evocaciones para sacar una primera conclusión: el interés de Luchting por el Perú proviene de su amistad con García Bryce, Escobar y yo. Los tres, en diferente medida, le revelamos la existencia de un país, de una literatura, de una cultura tan diferente a lo que él había conocido a través de sus estudios y experiencias en Alemania y Estados Unidos, con la ventaja adicional de que ofrecía a su curiosidad de crítico un terreno poco hollado. Los tres, en consecuencia, somos corresponsables del "fenómeno cultural" Luchting y dejo esto bien sentado por si alguna vez tenemos que rendir cuentas por ello.

Luchting es un extranjero al que le gusta el Perú. Prueba de ello es que todos los años, se encuentre en Europa o en Estados Unidos, va a pasar sus vacaciones en Lima. A los que como yo han elegido su residencia en Europa no debe extrañarles que un extranjero encuentre el Perú "vivible". También nosotros nos radicamos a veces en países de los que huyen sus indígenas en desbandada. El extranjero soporta todos los defectos del país que elige porque sabe que no es su país. Su relación con el país elegido está viciada en su origen y eso mismo lo autoriza a no tomarlo muy en serio y muchas veces a no tomarse muy en serio, pues tiene la ilusión de estar llevando una vida condicional.

No sé hasta qué punto en el interés y en el gusto de Luchting por el Perú entra un poco de folclore. Pero sé positivamente que encuentra a los peruanos sumamente divertidos. Eso se debe no sólo a que el forastero percibe mejor lo cómico inmanente peculiar de cada pueblo sino también a que, por ser un país culturalmente indigente, las posturas mentales adoptan entre nosotros un cariz marcadamente caricaturesco. De todos modos, el que encuentre al Perú divertido no le resta seriedad a su función. Le da por el contrario ese saludable distanciamiento que proviene del humor y le permite no tomar en consideración los estándares que los nativos han erigido y que respetan por pereza, conveniencia o temor.

Veo que me he salido del terreno puramente anecdótico para entrar en el más probable aun de las generalidades. Para dejar al fin ambos lugares diré una última palabra acerca de mis relaciones con Luchting: se puede definir, en los últimos años, como una discusión permanente. Nos es difícil ponernos de acuerdo a veces hasta sobre el sentido de las palabras. Nuestras cartas son a menudo verdaderas requisitorias. Me sucede pensar que seguimos dialogando en lenguas que no conocemos. Todo lo cual no disminuye nuestro aprecio recíproco, pues, como dice muy bien un moralista, la amistad no se basa en una identidad de opiniones sino en la compatibilidad de caracteres.

¿Qué decir de Luchting como crítico? Antes de responder abriré un nuevo paréntesis que espero sea el último. La crítica literaria es un género ante el que siento cada vez más perplejidad e incluso irritación. Lo que más me sorprende en ella es su carácter parasitario, el hecho de que no pueda existir independientemente de textos ajenos. *Literatura sobre literatura* se le llamó una treintena de años. Ahora los estructuralistas le han dado el nombre más imponente de *metaliteratura*. Al apelativo de parasitario habría que añadirle el de canceroso, por su tendencia a reproducirse ilimitadamente a partir de un texto original que se critica. Es deprimente pensar que si alguien quisiera hacer un estudio sobre Balzac sin olvidar una sola línea escrita sobre él tendría que consultar, de acuerdo con las estimaciones bibliográficas más modestas, mil ochocientas obras entre bibliografías, estudios generales, interpretaciones, monografías y artículos. La crítica termina por cercar así a las obras literarias de una muralla de obras adventicias que dificultan y muchas veces impiden el acceso a la obra original. Y esta actividad está tarada por el signo de lo efímero, en

la medida en que, como toda actividad que trabaja con nociones, está siempre amenazada de refutación. La gran ventaja del creador sobre el crítico es que trabaja con formas y no con conceptos, gracias a lo cual engendra organismos autónomos que se sitúan no sólo fuera del tiempo y en consecuencia del olvido sino también fuera del espacio de batalla de la razón especulativa, en el cual los críticos se combaten, se debaten y se rebaten. Los críticos son no obstante intrépidos, pues persisten en una actividad que ellos saben mejor que nadie dependiente, precaria y pasajera. Admiro que descarten de hecho la ilusión de pasar a la posteridad. Todo el mundo letrado conoce a Homero, pero no todos a Victor Bérard, que pasó cuarenta años estudiándolo. Étiemble dedicó veinte años a escribir un libro sobre Rimbaud. En el siglo XXI seguiremos leyendo a Rimbaud, pero nadie leerá a Étiemble. ¿Y qué decir de aquellos otros críticos que se aferran a un autor subalterno y dedican lo mejor de sí a comentar lo incomentable? Tal el caso de A. E. Housman, que pasó veintisiete años traduciendo y glosando al poeta latino Manilio, al que él mismo consideraba como "un poeta fácil y festivo" de tercer orden.

Mi opinión sobre la crítica posterga pero no me libera de pronunciarme sobre el libro de Luchting. La razón es sencilla: la crítica es una institución, que podemos censurar, pero que existe, que está allí, digamos, como está la Corte Internacional de Justicia de La Haya. Desde esta perspectiva, considero que el libro de Luchting es de gran utilidad. En un país como el Perú, donde la crítica –con pocas excepciones– ha sido siempre ejercida por profesores pesados o periodistas ligeros, es saludable ver un grupo de ensayos que no son obra de un erudito ni de un gacetillero sino de un hombre de formación literaria seria, un hombre perspicaz, inteligente, independiente, que ama su oficio y posee una punta de humor y agresividad que le dan a sus comentarios un sabroso tono polémico. La imagen que uno tiene del Perú desde el extranjero es la de un pozo de agua estancada. Los ensayos de Luchting son como la piedra que removerá el pozo y dará origen a una serie de ondas concéntricas que ventilarán un poco el ambiente.

Esta metáfora acuática y pedestre, no muy original, me permitirá seguir en el mismo orden de imágenes y decir que yo seré uno de los primeros en lanzar una piedra contra la obra luchtingiana. La objeción final que le hago a sus ensayos es que no están sustentados en una "estética

coherente". Por estética coherente entiendo ese conjunto de principios, convicciones o certezas sobre lo que es la literatura, que debe formularse en forma explícita o implícita, pero permanente, por todo el que ejerce la función de crítico, de modo que sus evaluaciones puedan remitirse a dicho centro de gravedad y encontrar en él su justificación. Esta definición es muy larga y podría haberla evitado recurriendo a la palabra *ideología*, pero sé que Luchting pertenece a esa clase de personas que creen en el fin de las ideologías y a quienes la sola enunciación de este vocablo irrita. La ausencia, pues, de lo que llamo estética coherente es lo que contribuye a darle al libro de Luchting un aspecto de dispersión, de falta de organización interna. Diríase que es una tentativa de aproximarse a ciertos escritores peruanos desde diversos ángulos y con diversos métodos, como si quisiera forjarse en la acción un instrumento de aprehensión más riguroso. Luchting es con respecto a la metodología de la crítica literaria un escéptico y, por ello mismo, un ecléctico. Desconfiando de la crítica marxista, freudiana, estilística, genética, estructuralista, etcétera, recurre sin embargo a nociones de las mismas, lo que demuestra su *largeur de vues*, pero resalta también el carácter asistemático de sus planteamientos.

Otro reparo que le hago a Luchting es su resistencia a comprender ciertos fenómenos literarios peruanos, como son las novelas de Ciro Alegría o José María Arguedas. Siempre me ha dado la impresión de que el primero de estos autores no le ha interesado, que catalogaba sus obras en la categoría de novelas pastorales. Sobre Arguedas su posición es ambigua: lo menciona varias veces pero no le dedica un solo estudio, mereciéndolo más que otros autores. Por conversaciones sé que reprocha a Arguedas su maniqueísmo y su candor en el tratamiento de aquellas escenas de las que no tiene una experiencia directa. Pero creo que esto no es suficiente como para pasar con desenvoltura sobre el resto de sus méritos. Luchting parece insensible al mundo arguediano, quizá porque este mundo exige en el lector una participación afectiva, que en los peruanos es espontánea, pero que en los extranjeros presupone un acto de voluntad.

Pienso que no vale la pena referirme aquí en detalle acerca de lo que Luchting escribe sobre mí. Como todo crítico, es enteramente libre de escoger una obra como una partitura y proceder a su ejecución. Un crítico es un mediador, un intérprete, y la audición que propone de una

obra será siempre subjetiva y estará marcada por su personalidad. Más aun en un caso como el de Luchting, en el cual el crítico es al mismo tiempo un temperamental. Debo sin embargo reconocer que, a pesar de todas las reservas que me hace, su crítica es una predicación a mi favor y agradezco su empeño de dotarme de un público que él considera exiguo en proporción a mis méritos. Luchting es en realidad el único crítico que tiene de mí una idea mejor de la que yo mismo tengo y que ha propuesto con perseverancia una lectura razonada de mis libros.

Dije enantes una "idea mejor" y tal vez debía haber dicho una idea diferente. Me doy cuenta ahora de que entre Luchting y yo ha habido un malentendido radical, responsable tanto de nuestras discrepancias como de nuestras coincidencias. Y ese malentendido consiste en que Luchting tiende a considerarme como un escritor profesional, siendo así que yo no he logrado, por incapacidad o negligencia, organizar profesionalmente mi vida de escritor. Escribir sigue siendo para mí mi ocupación favorita, pero no mi ocupación primordial. Mi ocupación primordial es, como la del 99,99 por ciento de la gente del planeta, realizar durante la mitad del día un trabajo estúpido y enajenante, con el objeto de disponer en la otra mitad de ese mínimo de comodidad y de libertad que me permita escribir, si me place. Yo no vivo pues *de* la literatura ni *para* la literatura, sino más bien *con* la literatura de una manera incompleta, ilícita. Será por ello que al escribir tengo a menudo la impresión de estar realizando una actividad clandestina o estar practicando un juego, lo que es un acto serísimo, como todos los juegos. Por ello, igualmente, leyendo y admirando a los escritores profesionales, no reconozco en ellos a mis pares, no solicito su atención ni su reconocimiento, no me intereso mayormente por las reputaciones, no acepto las declaraciones magníficas y curales, y no excluyo, en mi caso, la hipótesis de un fracaso en toda la línea. Con estas explicaciones, naturalmente, no estoy implorando que, al juzgarme, se me aplique un estatuto privilegiado, ni amparándome en un amateurismo pasado de moda para solicitar indulgencia. Por el contrario, descubro mi juego sin complejos para que se me juzgue sin remisión.

Las relaciones entre Luchting y la literatura peruana no se limitan a las del crítico que aporta –para emplear una fórmula suya– "nuevos puntos de vista". Hay otros dos aspectos que quisiera subrayar: su labor como profesor y como traductor.

Como profesor, siempre se ha esforzado en fomentar el conocimiento de la literatura peruana en los diversos establecimientos de Estados Unidos donde ha enseñado. Este conocimiento lo inculca no sólo al nivel de la lectura sino también del estudio de la redacción de trabajos prácticos. Por su iniciativa, una alumna suya se ocupa en la actualidad de disecar parsimoniosamente algunos de mis cuentos, por lo cual no sé si debo compadecer a la alumna o a mis cuentos. En todo caso, gracias a su labor pedagógica, hay muchos autores peruanos que están siendo conocidos antes de que lo merezcan o más de lo que lo merecen.

Como traductor al alemán, Luchting es implacable. Los dos libros míos que tradujo fueron precedidos de una correspondencia agobiadora, en la que me sometía listas de palabras sobre las que pedía explicaciones. Como un traductor termina por conocer una obra mejor que su mismo autor, debo confesar que muchas de sus preguntas me dejaban perplejo, pues a la escala de la palabra y de la propiedad de su empleo una obra aceptable puede estar constituida por una suma de palabras inapropiadas. Sé que Vargas Llosa estuvo a punto de volverse loco cuando Luchting empezó a traducir *La Casa Verde* y abrió con él el capítulo de las cartas indagatorias. Gracias a este rigor es que sus traducciones han sido tan bien acogidas en Alemania, al punto que han merecido elogios que excepcionalmente se dirigen a un traductor.

El epílogo termina y no he dicho sobre el libro de Luchting todo lo malo que me había propuesto. Admito que, como corrientemente se dice, me he ido por las ramas. Espero que cuando publique su segundo tomo de ensayos y me invite nuevamente a epilogarlo podré cumplir mejor mi palabra.

[1968]

Sobre *La tierra prometida*

(crítica literaria y novela)

La tierra prometida, de Luis Felipe Angell, es una novela afortunada: ha tenido la virtud de promover el cambio de ideas en un ambiente como el nuestro, donde la crítica literaria, para decirlo escuetamente, no existe. Por lo general, aquí los libros aparecen y desaparecen sin dejar rastros. Cuando más, algún amigo o colega del autor hace una reseña de compromiso en la cual, por un pudor muy comprensible, ni se ataca ni se elogia. *La tierra prometida*, en cambio, ha merecido la atención de poetas como Arguedas, de humoristas como Durand, de filólogos como Cisneros. Ella tiene, a nuestro entender, el hondísimo mérito de haber inaugurado una nueva etapa en la evolución de nuestro espíritu crítico.

Lo que es de lamentar es que los artículos de los autores citados no se ocupen, en rigor, de crítica literaria. Todos, sin excepción, soslayan el problema. Ciertamente, los temas debatidos son del más alto interés teórico. Es muy ilustrativo discutir sobre la verdad o la falsedad de las peripecias narradas por Angell o polemizar sobre el derecho que asiste al artista para suplir con la imaginación los datos que no suministra su experiencia. Pero creemos que todas estas consideraciones pertenecen algunas a la etnología, otras a los capítulos más abstractos de la ciencia literaria. Ellas tienen poco o nada que ver con la novela de Angell. No nos interesa saber si *La tierra prometida* es verdadera o falsa. Lo que nos interesa es saber si se trata de una buena o mala novela.

Sin embargo, para abundar un poco en la sustancia de esta polémica, diremos que, en principio, nos oponemos a juzgar el valor de una obra literaria de acuerdo con la dicotomía verdad-error. La ventaja de los poetas sobre los filósofos radica justamente en la posibilidad de resolver sus creaciones en formas, no en conceptos. Solamente durante la época del naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad, y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenazan a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo sino recomposición de la vida.

El artista tiene toda la libertad para elegir de la realidad los datos que le interesan y para ordenarlos de acuerdo con su propia sensibilidad. Tiene, además, una libertad más preciosa, que es la libertad de inventar. El día que se suprima la invención de la literatura, ese día la literatura dejará de existir.

La adopción de esta estética no nos impide admirar aquellas obras en las que a los valores meramente literarios se añadan otros de una categoría diferente. Los relatos de Arguedas son piezas que reúnen al mismo tiempo que una notable calidad artística una indiscutible autenticidad. Pero este valor de autenticidad les viene por añadidura. Y si Arguedas no hubiera nacido en la sierra, no conociera la vida comunitaria, más que por referencia, *Agua* y *Yawar fiesta* serían igualmente bellas y valiosas creaciones.

Circunscribiéndonos a la novela de Angell, diremos que *La tierra prometida* no nos parece, desde el punto de vista literario, ni buena ni mala. Nos parece mediocre. Los aciertos y las debilidades se combinan de tal manera que se necesitaría ser un juez demasiado benévolo o demasiado severo para pronunciarse en uno u otro sentido. En general, consideramos que Angell ha hecho bien en escribirla y en publicarla. Es necesario que se escriban obras como ésta, que vayan formando el humus de las futuras creaciones. Siempre hemos creído en el valor pedagógico de las obras mediocres.

En el haber de Angell habría que poner la "concepción" de la novela. Es un bonito tema en realidad presentar el conflicto que suscita entre la ciudad y el inmigrante provinciano. El título es, además, muy acertado. Lima es, en efecto, para los provincianos, "la tierra prometida". No para todos, sino para quienes como el personaje de Angell vienen sin dinero, sin relaciones, sin un oficio técnico, sin un plan de conquista, sin un espíritu de dominación. Es decir, para la mayoría. Notemos de paso que el personaje de Angell no es derrotado por la ciudad. Si bien es cobarde y apático, logra al fin de la novela "descender" del cerro. El desenlace es algo apresurado y oscuro, pero podemos imaginar a Manuel Costa haciendo una soportable vida de grifero y viviendo en la casa cedida por los hermanos Luna.

También reconocemos en Angell una cierta soltura para escribir, adquirida probablemente en sus menesteres periodísticos. El relato fluye,

se hace leer, no opone mayores escollos de comprensión al lector y está lo suficientemente alejado de la prosa artística como para ser descifrado en su integridad aún por el público iletrado.

Pero –y aquí viene el primer pero– la contraparte de esta soltura es la simplicidad. En Angell la sencillez se convierte en verdadera simpleza. Creemos que su novela carece de estilo o, en otras palabras, que está escrita en el estilo anodino e impersonal de los escritores novicios. Este estilo se caracteriza por la facilidad de la construcción, por la monotonía de las formas verbales y por la indigencia del vocabulario. Es un estilo que podría servir lo mismo para una crónica policial que para un artículo de divulgación. Carece de imaginación gramatical. Estilo "abstracto" lo llaman algunos, justamente porque su uso es indeterminado y no responde a las imposiciones de un tema concreto. Las únicas veces que Angell intenta buscar una expresión peculiar recurre a la conyunción, figura bíblica acorde con el título de la novela, pero fatigante y que, siendo eficaz en composiciones alegóricas o poéticas, se encuentra fuera de lugar en un relato de pretensiones realistas. Hacemos la salvedad de que somos partidarios de un estilo sencillo, pero siempre que sea el fruto de la selección de las palabras y de la decantación del lenguaje a través de pacientes ejercicios. La sencillez, en el caso de Angell, parece más bien fruto de la improvisación.

La técnica narrativa de Angell es, igualmente, muy elemental: es la técnica tradicional del relato rectilíneo y aditivo. Los acontecimientos se van sucediendo y sumando ordenadamente. Todo está descrito, además, desde el plano exterior al objeto narrado, lo que impide al poeta penetrar en sus personajes y mostrarnos la realidad desde cada uno de ellos. Creemos que el relato hubiera ganado muchísimo en originalidad si hubiera sido escrito desde la perspectiva del pequeño Juan Costa. Nos hubiera gustado ver desarrollarse la intriga desde el ojo infantil y precoz de un niño de 12 años. Vista desde el plano omnisciente del autor, el desapego ya existente entre Angell y su tema se duplica y la peripecia nos llega un poco fría, un poco tipo reportaje de periódico.

Los personajes de Angell ni nos conmueven ni nos irritan. Mala seña: demasiado convencionales. Los móviles que los hacen actuar son siempre demasiado inmediatos, demasiado claros. Pegan cuando están furiosos, se contienen cuando tienen miedo. A nuestro entender, el hombre es

muchísimo más complejo. Lo admirable del hombre es que su conducta es siempre imprevisible. Desde que Angell presenta a un patrón de restaurante, a un comisario o a un mayorista, sabemos que los hará irremisiblemente mezquinos y que de ellos no cabe esperar nada bueno. En consecuencia, no nos sorprenden, nuestro interés disminuye, corroboran el arquetipo pero no encarnan el tipo. Y la novela está constituida esencialmente de tipos.

La novela carece de atmósfera. No sentimos pesar por el desarrollo de la intriga, la presencia de los elementos inanimados. Los personajes están puestos en la ciudad como en una decoración de cartón. Como no encontramos alusiones al clima, ni a la luz de nuestro cielo, ni a los meses del año, ni a la época de nuestra historia, no sabemos cuándo transcurre la acción ni cuánto dura. Así como los personajes están yuxtapuestos al paisaje, igualmente están desvinculados del tiempo. Una comparación: en *No una, sino muchas muertes*, de Enrique Congrains, novela también de las barriadas, el lector se siente arrastrado al muladar e introducido en un microcosmo alucinante. Esto se debe a dos procedimientos utilizados por Congrains. Primero, a la concentración dramática de la intriga, que dura apenas veinticuatro horas. Segundo, a la forma habilísima como el narrador le da al paisaje un carácter viviente, de modo que la acequia, las fogatas subterráneas, la covachita se entremezclan con la acción y muchas veces la determinan.

Estas breves notas no tienen otra finalidad, ciertamente, que la de suscitar, a propósito de *La tierra prometida*, la reflexión sobre la naturaleza y los medios de la novela. Confiamos en que, por duras que aparezcan algunas de nuestras observaciones, serán de alguna utilidad para un autor inteligente como Angell y dotado de tan envidiable sentido del humor. Serán, en todo caso, más útiles que los elogios.

[1958]

Sobre *Los ríos profundos*

Quienes habíamos leído relatos tan admirables como "Agua", "Los escoleros", "Warma kuyay", esperábamos con impaciencia la aparición de *Los ríos profundos*, la novela de José María Arguedas hace tanto tiempo anunciada. La esperábamos, además, con cierta zozobra, casi con el temor de sufrir una decepción. Para un escritor, en efecto, el tránsito del cuento a la novela es una operación delicada, llena de riesgos, por cuanto lo que en apariencia sólo consiste en modificar la extensión del relato implica, en el fondo, un cambio sustancial de su estructura. La lectura de esta novela, sin embargo, nos ha regocijado. En muchos pasajes hemos tenido la impresión de encontrarnos frente a una obra maestra; en otros, esta impresión ha decaído. Pero en general consideramos que esta obra es una de las más valiosas creaciones de la novelística peruana contemporánea.

Lo que admiramos en Arguedas, principalmente, es el amor con que escribe, con que describe. Cada objeto de la naturaleza, sea una piedra, un río, una planta, es para él un motivo de deslumbramiento. Estos objetos que para nosotros, hombres de la ciudad, mecanizados y sometidos a un paisaje de manufactura, no son más que desorden o azar tienen para Arguedas infinidad de matices, de secretos, de significaciones y de nombres. Flaubert exclamaba en sus momentos de abatimiento: "¡Cuánto sería necesario saber para escribir hermosamente!". Arguedas escribe bien –es una de las razones– porque conoce aquello de lo cual habla. El repertorio de objetos que conserva su memoria es, literariamente, un repertorio de palabras. Nosotros no habríamos podido emplear jamás la bella palabra "pisonaje" porque desconocíamos la existencia de esta flor.

Por otra parte, en Arguedas nos entusiasma la concepción animista que tiene de la naturaleza. Esta concepción que le viene por ancestro y por educación es típica de la literatura quechua y es un elemento precioso que Arguedas ha trasladado a la literatura en español y con el cual la ha enriquecido. Para Arguedas, el cerro de su pueblo, la corriente de Pachachaca, los grillos silbadores, su trompo de espino de naranjo son potestades benéficas o adversas con las cuales se encuentra en diálogo

constante. Conviene insistir en este detalle porque en la obra de Arguedas –como en las narraciones orientales, la literatura oral primitiva y la mitología de Occidente– la naturaleza es despojada de su tedioso carácter ornamental y pasa a desempeñar el papel de un personaje.

El tema de *Los ríos profundos* viene a ser una refundición de los temas esbozados por Arguedas en sus narraciones precedentes. Encontramos al niño indígena en pugna con un medio hostil que figura en "Agua", al escolar de "Orovilca" definiéndose frente a sus compañeros de internado, al pequeño enamorado de "Warma kuyay" e, incidentalmente, al músico popular y vagabundo de *Diamantes y pedernales*. Advertimos, sin embargo, la introducción de otros asuntos dentro de su dinámica narrativa, tales como el "motín de las chicheras" –que le da a la novela su dimensión social– y el relato de la peste, tan usados por otros autores, pero que en el presente caso posee un dramatismo logrado con maestría. Además, el hecho de que la novela esté escrita en primera persona –como la mayoría de los relatos de Arguedas– hace que este libro guarde una significativa vinculación con los anteriores y nos permite inducir que el autor continúa aún explotando la misma veta de experiencias.

La novela de Arguedas tiene, por añadidura, la cualidad que Sartre exigía a las novelas de nuestro tiempo: la de ser de un "testimonio" de un estado de cosas. A través de *Los ríos profundos* recibimos, al par que las emociones estéticas, útiles referencias sobre las costumbres de la comunidad andina y la psicología de nuestra población indígena. Así, descubrimos o confirmamos, aparte del animismo ya mencionado, la función que desempeña el clero en la vida social y política de los pequeños pueblos, la coexistencia entre los indios de prácticas paganas y ritos católicos, la expresividad y la poesía de la lengua quechua, el papel de vehículo de la emoción popular y colectiva que juega la canción y, sobre todo, el estado de miseria y servilismo en que viven los colonos en las provincias del sur. A pesar de que la acción parece situarse en la década de 1930, esta novela podría ser una guía para el curioso de la sociología serrana en el Perú de nuestros días.

La actitud de Arguedas frente a los acontecimientos narrados no es una actitud polémica ni protestante. Esto es explicable por cuanto lo que lo ha movido a escribir no es tanto la indignación como la nostalgia. Arguedas deplora muchas de sus vivencias infantiles, pero, en general, las

ama porque ellas han sido decisivas para la formación de su sensibilidad. Además, como la novela está escrita desde la perspectiva de un niño, todos los pronunciamientos de carácter ideológico quedan eliminados y el relato se carga, por el contrario, de un tono particularmente emotivo. No se trata, pues, de la "novela social" que podría esperarse de un hombre que quiere entrañablemente a su pueblo y que conoce mejor que nadie la dura realidad que afronta. Pero es fácil advertir, a través del relato, cuál es la posición del autor frente al problema indígena. Su reacción frente al "viejo" que deja pudrirse la fruta en sus depósitos, su intervención en el motín de las chicheras, su desprecio por los "huairuros" y los militares, la piedad que le despierta la "opa" y su solidaridad con los "colonos" son indicios claros de su actitud humana frente a la deplorable situación del indio peruano.

Entre los propósitos de Arguedas no figura el de llegar a ser un gran prosista. En repetidas ocasiones sacrifica la belleza a la expresividad. No obstante, su estilo da la impresión de ser un estilo elaborado y que lucha precisamente por no dejar vestigios de esta elaboración. Sus mejores momentos son aquellos en los cuales nos presenta su *tableau*, es decir, cuando la acción se detiene sea para intercalar una reminiscencia o para describir un escenario. En esos momentos, liberado temporalmente de la pericia por narrar, su estilo encuentra el reposo y el espacio suficiente para emprender un deslumbrante vuelo poético. Con su diálogo, en cambio, sucede lo contrario: su diálogo es particularmente acertado cuando acompaña a la acción o surge de ella. Sus diálogos estáticos, por el contrario, revelan cierta tendencia a la estilización de las réplicas, en especial cuando los interlocutores son niños. En sus parlamentos, finalmente, advertimos el recurso ya utilizado en sus obras de transmitirnos el habla indígena mediante la alteración de la sintaxis y no mediante las modificaciones morfológicas.

Tampoco nos parece que Arguedas se preocupe mucho por la estructura de la novela. Nos da la impresión de que se encuentra un poco embarazado por el torrente de los acontecimientos narrados. Es decir, nos gustaría ver organizarse a éstos de acuerdo con un esquema más riguroso. La novela nos parece, por momentos, una sucesión de estampas. Su materia argumental es un poco difusa: no sabemos si la preocupación central de Arguedas ha sido narrar las peripecias de un niño serrano y

vagabundo, el motín de las chicheras o el ambiente de un internado en la ciudad de Abancay. Algunos personajes, trazados con destreza, como el "viejo" o el padre, desaparecen de la acción cuando todo invitaba a suponer que jugarían un papel más importante. Esa falta de unidad es, en suma, el escollo más grave con el que se afronta la novela autobiográfica: refleja casi necesariamente la incoherencia de la vida.

Ernesto, el personaje central, nos ha seducido en muchos aspectos. El desenlace deja entrever la posibilidad de que aún le queda una larga vida por delante. Nos gustaría verlo reaparecer en una novela igualmente bella que *Los ríos profundos*, pero de la cual se suprima una veintena de páginas.

[1959]

Problemas del novelista actual

Los problemas que se plantean al novelista de nuestra época son cada vez más complicados, pero yo quisiera referirme ahora sólo a tres de ellos, que me parecen los más embarazosos: el problema de la complejidad del mundo, el problema de la representación de la simultaneidad y el problema de la expropiación del territorio novelístico por otras disciplinas.

(Me refiero naturalmente a problemas directamente ligados al acto de la creación y no a aquellos que afrontan los novelistas en el plano extraliterario, como son sus relaciones con los editores, críticos, traductores, impugnadores, plagiarios, o simplemente sus relaciones con el poder, la censura, la sociedad o la política).

Por complejidad del mundo entiendo el carácter cada vez más abigarrado, extenso, rico, inescrutable que ofrece la realidad. En la segunda mitad de nuestro siglo la realidad es francamente inabarcable y sus componentes son infinitamente superiores a la capacidad de asimilación y comprensión humanas. El novelista, inmerso en esta realidad, observador de esta realidad, se siente agredido, invadido, sepultado bajo un torrente de experiencias e informaciones. No sólo los acontecimientos se precipitan, la marcha de la historia se acelera, sino que las cosas proliferan al punto que toda codificación es imposible. Sin remontarnos a la Antigüedad –en la que un filósofo como Aristóteles o un compilador latino como Vitruvio sabían todo de todo–, en el Renacimiento aun era posible que un humanista como Erasmo o Pico della Mirandola tuvieran un conocimiento aproximadamente completo de su mundo y de los conocimientos de su época. En el siglo XVIII fue ya necesaria la reunión de una veintena de hombres de voluntad y talento para escribir la primera enciclopedia moderna, efectuándose ya una división del trabajo por especialidades. En nuestra época una enciclopedia requiere ya una verdadera legión de eruditos, como lo prueba la más reciente obra de esta naturaleza en ejecución, la *Enciclopedia universalis* francesa, obra en la que trabajan desde hace años dos mil especialistas, obra monumental pero que corre el riesgo de parecer anticuada veinte años más tarde. Un simple ejemplo de la dificultad de este tipo de empresas lo prueba el siguiente hecho:

un estudio efectuado recientemente en Estados Unidos reveló que el cuarenta por ciento de los objetos de uso diario utilizados y fabricados en ese país eran completamente desconocidos en la década anterior.

Todo hombre, pues, y en especial el escritor, se encuentra ante la imposibilidad de abarcar el mundo en que vive en toda su complejidad. Y esto es grave, pues el escritor más que nadie abriga aún la ilusión de que sus obras sean un compendio del mundo, a todos sus niveles y con todas sus implicaciones.

Son dos críticos de lengua alemana los que por primera vez plantearon este problema del escritor enfrentado a una realidad que lo supera. Un crítico burgués, Ernst Robert Curtius, y un crítico marxista, Ernst Fischer. Curtius, analizando la noción del clasicismo, tratando de definir qué es un clásico, concluía que clásico era el autor que resumía en una obra la totalidad de la cultura de su época. Y añadía que el último autor clásico que ha existido ha sido Goethe, pues representa "la última concentración del mundo espiritual de Occidente en un gran individuo". Después de Goethe, decía, es imposible abarcar con una mirada soberana y comprender el mundo en que se vive. Los escritores que lo sucedieron sólo han podido dar visiones fragmentarias, parciales y, a menudo, microscópicas de la realidad.

Fischer se plantea también el mismo problema, desde el punto de vista marxista. Y por extraña coincidencia menciona también el nombre de Goethe y afirma que éste "fue quizá el último escritor del mundo burgués capaz de percibir la realidad como totalidad, de vivirla absolutamente como significante".

Sospecho que ambos críticos, a pesar de estar ideológicamente en las antípodas, coincidieron en el nombre de Goethe por una especie de culto patriótico a la figura imperial del autor de *Fausto*. Lo cierto es que otros autores, incluso en nuestro siglo, intentaron dar en sus obras una representación total del mundo y fueron, hay que reconocerlo, las últimas tentativas: Proust en Francia y Musil en Austria.

Proust es un escritor menos leído de lo que se piensa y a menudo mal leído. Se reconoce en él a un autor que se interesó primordialmente por las veleidades y ridiculeces de la vida mundana, pero una lectura atenta de su obra revela una cultura amplísima en asuntos que no tienen nada que ver con las recepciones en los salones de Saint-Germain ni con las

tribulaciones de un homosexual elegante. Proust se interesó vivamente por la ciencia, por la historia, por la política, por la psicología, por el arte. Podría hacerse un catálogo de los excursos o interpolaciones de Proust sobre la aviación, la fotografía, el teléfono, los ferrocarriles, la toponimia, la moda, la medicina, la crítica literaria, la arquitectura, la medicina o la pintura. Proust intentó, a su manera, abarcar en una obra monumental la suma que un hombre culto podría tener de los conocimientos de su época y dar de ella una imagen total, detallada, coherente y artística.

Cuando Proust terminaba su novela, Musil, en Viena, cogía el relevo y emprendía también el paciente trabajo de compendiar en una obra una visión total del mundo, desde la perspectiva de la monarquía austrohúngara. Menos pegado a la realidad y más a las ideas, en este sentido más discípulo de Goethe que de Balzac, la tentativa de Musil es más filosófica y el resultado más abstracto. Musil se ocupa también de temas concretos relativos a la ciencia de su época, como el periodismo, el psicoanálisis, las finanzas, la revolución, pero tiende a tratar temas de naturaleza más permanente: la locura, el amor, el incesto, la genialidad, la felicidad universal. Musil murió sin haber podido terminar su ópera magna, a la que dedicó los últimos veinte años de su vida, con la impresión de haber sido aplastado por el carácter imposible de su tarea.

Huelga decir que éstas fueron las últimas tentativas novelísticas de interpretación total del mundo. Después de la muerte de Musil, el mundo se volvió aun más complejo y rico. Terminó la Segunda Guerra Mundial con todas sus secuelas, triunfó la Revolución china, se despertaron e independizaron los pueblos africanos, estalló la Guerra de Vietnam, se escindió el monolítico bloque comunista, se produjo la primera revolución socialista en América, Alemania y Japón se convirtieron en las primeras potencias industriales y Estados Unidos en la primera superpotencia, la energía atómica liberada destruyó para empezar luego a ser domesticada; la cibernética, los robots, las computadoras electrónicas simplificaron y modificaron la organización de las empresas, de las administraciones, de las finanzas y de las ciencias; surgieron y se desarrollaron nuevas disciplinas: la antropología, la lingüística, la semiótica; fueron lanzados los primeros hombres al cosmos y los primeros hombres llegaron a la luna. El mundo de hoy, en perpetua transformación, es doblemente más

complejo e inabarcable que el que vanamente trató de resumir Musil, con el agravante que en su historia está también comprendido el mundo de Musil y el de Proust y el de Balzac y el de Goethe.

¿Qué debe hacer el novelista para comprender y representar una realidad inabarcable? ¿Cómo ubicarse frente a lo incoherente y lo caótico? Y sobre todo, ¿cómo expresarlo?

Una de las posibilidades es dar cuenta de la incoherencia mediante la incoherencia, expresar el caos mediante el caos. El camino de esta solución puede seguirse en sus grandes líneas desde el surrealismo hasta algunas formas del *nouveau roman*. Los surrealistas fueron los primeros que trataron de dar cuenta de su mundo mediante procedimientos no racionales. Su recurrencia al automatismo, a la improvisación, a la escritura colectiva, al azar, a la utilización de los sueños, de las drogas, de la locura, su ostentación del irracionalismo es no sólo desconcierto ante la incongruencia del mundo, sino renuncia a aprehenderlo como totalidad significativa. Los ecos del surrealismo se prolongan en escritores como Ionesco, el Adamov de la primera época, y en novelistas como Samuel Beckett, cuya novela *Como es* es el modelo perfecto y límite de la representación del absurdo por el absurdo.

Fischer, con su optimismo marxista, propone esta solución: la única manera de aprehender el mundo es estableciendo una jerarquía entre sus elementos, distinguiendo en la realidad lo principal de lo accesorio. Pero para establecer una jerarquía de lo real es necesario forjarse un punto de vista doctrinario que nos permita penetrar en la maraña de los acontecimientos sin extraviarnos en ellos.

Para Fischer naturalmente este punto de vista no es otro que el humanismo marxista. Sólo quien tome partido por la vida contra la muerte, por la claridad contra la oscuridad, por el progreso contra la regresión, por la reflexión contra el abandono, sólo en suma quien considere al hombre como la figura central del universo, podrá llegar a armar el rompecabezas del mundo actual. Respuesta alentadora, en verdad, pero basada sobre todo en un acto de fe y de voluntad que deja en suspenso unas preguntas: ¿qué es el hombre en el mundo actual?, ¿cómo comprenderlo si sus relaciones con la naturaleza, con la sociedad, con la ciencia, han cambiado?, ¿no es necesario primero comprender el todo para llegar a identificar la parte? Es quizá como el juego del ajedrez: conocer muy bien

el movimiento de un peón no nos enseña nada y no nos sirve de nada si no comprendemos antes las reglas totales del juego.

Pasemos ahora al segundo problema mencionado al comienzo de esta charla, el problema de la representación de la simultaneidad. Este problema es más concreto, más inmediato al quehacer del novelista que el anterior, pero guarda relación con él. El tiempo es como el elemento en el cual los acontecimientos se encuentran en suspensión, así como el espacio es el continente de las cosas. En épocas lejanas había menos acontecimientos en la historia, como había menos cosas en el mundo. Como había menos acontecimientos, estaban más ordenados, más separados unos de otros, y podía tenerse en ellos una visión cronológica, lineal. La inexistencia de los medios de información hacía sobre todo que de hechos que podían ocurrir al mismo tiempo se tuviera un conocimiento sucesivo y no simultáneo. En nuestra época esto es imposible; mis largos años de trabajo en una agencia de prensa me han permitido tener acceso directo, inmediato, permanente a la multiplicidad de acontecimientos instantáneos y a la sensación de vértigo que esto produce. Nadie tiene una visión más completa de lo que está pasando en el mundo que el jefe de cables de una agencia de prensa. Sentado ante un escritorio, rodeado de centenares de teletipos conectados con todos los rincones del globo, vemos desenvolverse ante nuestros ojos el espectáculo de la vida en lo que éste tiene de caótico, de abigarrado, de absurdo, de demencial. En el mismo momento en que se desarrolla un combate en Vietnam, el presidente Nixon está pronunciando un discurso sobre la paz, se ha estrellado un Boeing con cien pasajeros, han raptado a un embajador norteamericano, un sádico asesina a siete personas, un lanzador de martillo quiebra un récord mundial, se estrena la última película de Fellini, muere un presidente de la república, nace el hijo de un rey, viaja un cohete hacia Venus, estalla un golpe de Estado en alguna república árabe, Brigitte Bardot se luxa un tobillo, sube el precio del cobre y se inauguran ochenta congresos: de parteras, de telegrafistas, de masajistas, de *boys scouts*, de escritores, de magos, de peluqueros.

Esta acumulación puede parecer arbitraria y un poco frívola. Arbitraria es la vida y la frivolidad no es nada despreciable. El hecho más insignificante hay que registrarlo, pues sus consecuencias pueden ser infinitas. El senador Edward Kennedy sale una noche un poco achispado

de una fiesta con una joven secretaria y por un error de pilotaje cae a un estanque y muere la viajera. ¿Qué cosa más banal que este accidente? Sus repercusiones son sin embargo sensacionales. El acontecimiento modifica momentáneamente el panorama de la política interior norteamericana y, a largo plazo, puede modificar el panorama de la política mundial.

Mencioné enantes a Brigitte Bardot. ¿Qué tiene que ver Brigitte Bardot con la historia y los problemas del novelista? Con ellos probablemente nada, pero con una realidad importante sí. Brigitte Bardot era hasta hace algunos años, antes de su declive, una fuente de divisas para Francia casi tan importante como la fábrica de automóviles Peugeot. La luxación de su tobillo pudo ser catastrófica para Francia.

Pero veamos de más de cerca el problema de la simultaneidad. El escritor, cuando trata de representar la realidad, tiene conciencia de esta simultaneidad y, en consecuencia, se esfuerza por expresarla. Pero igual con el problema de la complejidad del mundo, tropieza con un obstáculo casi insalvable. ¿Cómo en efecto dar la impresión de la simultaneidad cuando el instrumento que utiliza el escritor es el lenguaje y el lenguaje se da en el tiempo, o mejor dicho requiere ser entendido como continuo y no como instantáneo?

Los autores populistas y románticos del siglo pasado, enfrentados al problema de la simultaneidad, recurrieron a un expediente bastante ingenuo y convencional: la utilización del adverbio *mientras* y de todas sus fórmulas que lo reemplazan. En Eugène Sue, por ejemplo, o en Victor Hugo, encontramos a cada momento ejemplos al respecto. Como en las novelas de ambos hay muchos personajes, muchas situaciones, una intriga enredada y compleja, el tiempo les resulta corto para contener toda la acción, a cada momento se encuentran con que el relato supone acciones paralelas. Cortan entonces por lo sano y presentan sucesivamente lo que ha sido simultáneo.

Eugène Sue dice: "Mientras el príncipe Rodolphe conversaba en el salón de *madame* d'Harville con el conde de Saint-Rémy, en la fonda de Bras Rouge el presidiario Churineur llegaba en compañía de la bizca Alouette". Victor Hugo dice: "En el mismo momento en que Marius disparaba contra la Guardia Nacional, Jean Valjean se dirigía hacia su casa de la *rue* Plumet". Como vemos, se trata de un recurso simple y leal, pero que implícitamente revela la impotencia para resolver este problema.

Los autores realistas tuvieron también conciencia de este problema y lo eludieron o le dieron la misma seudosolución que los autores románticos. En Balzac abundan los "dejemos ahora a X para ocuparnos de Y". Fue Flaubert el primero que, una vez al menos, intentó resolver de manera original este problema. El único ejemplo que se encuentra en toda su obra, pero un ejemplo fecundo y muy imitado, está en su novela *Madame Bovary,* en el capítulo sobre los comicios agrícolas. Flaubert se encuentra ante este problema: tener que narrar al mismo tiempo el diálogo que sostienen Emma Bovary con Rodolphe en un balcón y el desarrollo de los comicios. Recurre entonces al ardid de los diálogos intercalados. Mientras Rodolphe le declara su amor a Emma, el alcalde procede a la distribución de premios entre los criadores de ganado. Resulta entonces algo por el estilo: "La adoro... Raza porcina... No la puedo olvidar... Veinticinco francos... Sueño con usted... Y un carnero... Desde que la vi... Medalla de plata... Etcétera". Es obvio sin embargo que este procedimiento es ingenioso, que puede dar por momentos la ilusión de la simultaneidad, pero no es simultaneidad.

Otras tentativas para tratar de transmitir la simultaneidad se han efectuado posteriormente. Dos Passos, Huxley utilizaron el método del *collage,* la introducción súbita de un pasaje narrativo de un texto en bruto, sea aviso comercial, eslogan político o titular de periódico, con lo que se pretende expresar al mismo tiempo dos planos de la realidad. Malcolm Lowry, en un cuento titulado "Por el Canal de Panamá", recurre a un truco ingenioso pero inoperante: el de las dos columnas que narran acciones en contrapunto. Cortázar en *Rayuela* se sirve no del diálogo intercalado sino de la narración llana pero con las líneas intercaladas, de modo que la primera acción se lee de acuerdo con las líneas uno, tres, cinco, etcétera, mientras la segunda de acuerdo con las líneas dos, cuatro, seis, etcétera. Es evidente que este procedimiento revela cierta astucia, pero una astucia que cae más dentro del campo de la tipografía y que a la postre sólo confunde, impacienta y aburre.

Todas las tentativas para dar pues en literatura la impresión de simultaneidad han sido infructuosas. La simultaneidad es sólo patrimonio de las artes visuales y cuando la narración quiere competir con ellas fracasa. Sólo el teatro y el cine pueden expresar la simultaneidad, pues la vista puede aprehender en un solo acto de percepción una multiplicidad

de acciones, mientras que la inteligencia no puede proceder al mismo tiempo a dos lecturas ni efectuar dos razonamientos.

En el teatro la representación de la simultaneidad es moneda corriente. Pero no a la manera de Goethe en el primer *Fausto*, cuando ensaya dos diálogos cruzados en escena: el de Fausto con Margarita y el de Mefistófeles con Marta. No puede haber simultaneidad en los parlamentos, pues el parlamento lleva aún la tara de la palabra, de lo que se da en el tiempo. La simultaneidad –y esto lo sabe cualquier director o actor de teatro– se da en la contraescena, es decir, en el actor mudo que mima una acción al lado del actor parlante.

En el cine hay dos maneras de dar cuenta de la simultaneidad: en el método clásico de los diversos planos en profundidad y en el método de la sobreimpresión de imágenes. El primero de esos métodos, caro al cine policial, no necesita mayormente ejemplificarse: en el primer plano vemos a James Stewart mirando hacia el *écran*, en el segundo plano al asesino que se acerca a él con un puñal en la mano y en el tercero al policía que surge por una ventana. En un instante la descripción es completa. Un narrador hubiera tenido que llenar una página o varias para expresar una situación análoga. Gracias a la sobreimpresión, especialmente, la simultaneidad se ha convertido en un juego de niños para los cineastas más novicios. Las imágenes pueden mezclarse sin perder su significación, las palabras no.

¿Se trata de un problema insoluble en la narración? Todo parece indicar que sí. La única posibilidad de resolverlo sería dándole a la palabra una dimensión espacial, el día que el texto se convierta en dibujo. Pero para ello sería necesario inventar un nuevo alfabeto, utilizar pictogramas a la manera de los pieles rojas. Ello significaría naturalmente salir del dominio de la literatura para entrar al de las artes plásticas, es decir, no resolver el problema sino simplemente abolirlo.

Dificultades para representar un mundo en toda su complejidad, imposibilidad de expresar simultaneidad, he allí dos problemas que se plantean al novelista. Señalaré un tercero, que aparentemente está en contradicción con el primero de ellos: el problema que podría llamarse el de la piel de zapa, el encogimiento progresivo del territorio del novelista, acosado, ocupado, expropiado por todo sitio por los cazadores furtivos de la literatura.

El novelista, primitivamente, tenía el monopolio del saber sobre el hombre, la sociedad y la naturaleza; era su cantor titular, su intérprete y su vocero. Las ciencias sociales y otras disciplinas, aún poco desarrolladas o inexistentes, permitían que el novelista oficiara impunemente de historiador, de geógrafo, de psicólogo, de profeta. Fue la época fecunda de la novela histórica, de la novela de aventuras y de viajes, de la novela psicológica. Todo lo que decía el novelista era novedoso y sólo podía encontrarse en la novela. Para saber cómo era Japón había que leer a Pierre Loti, para saber cómo se vivía en la Edad Media estaba *Nuestra Señora de París*, de Victor Hugo, para informarse sobre el nacimiento de la sociedad industrial británica estaba Dickens, para el problema del remordimiento bastaba leer *Crimen y castigo*, de Dostoievski. La novela era pues no sólo entretenimiento sino también conocimiento, repertorio de datos e informaciones.

Este "saber" que transmitía la novela sobre el hombre, la sociedad y el mundo fue puesto en ridículo, rectificado e incluso desautorizado por el conocimiento de ciencias, disciplinas, técnicas y métodos de conocimientos modernos. Las enseñanzas de Dostoievski en materia de psicología resultan primarias al lado de un estudio de Freud, Jung o Adler. Cualquier tratado de patología sexual nos ilustra más sobre las llamadas pasiones anormales del hombre que las obras del marqués de Sade. Los relatos hechos por el cosmonauta Neil Armstrong sobre su desembarco en la luna convierten a Jules Verne en una antigualla. Todas las novelas que tienen como escenario la Guerra del 40 son fragmentos, parcelas, al lado de la monumental *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, de Scherer. Los estudios de un sociólogo como Danilo Dolci sobre la sociedad siciliana hacen de Giovanni Verga un escritor superficial.

En resumen, todos los aspectos de la realidad que los novelistas trataron como precursores, intuitivamente, han sido revisados, completados, amplificados y sistematizados por los científicos. Me pregunto incluso si un equipo de antropólogos no podrá en una encuesta mostrar una realidad más rica y verídica sobre las comunidades indígenas que Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*.

Toda esta argumentación sin embargo y felizmente es falsa. Falsa por una razón muy sencilla: porque en última instancia la función del novelista no es transmitir un "saber" sino una "vivencia". La novela se dirige

más a la afectividad que a la inteligencia. Novelistas y científicos pueden tratar los mismos temas, pero no con la misma intención ni con el mismo procedimiento. El novelista actual fracasa cuando quiere competir con el científico en el "saber" que transmite, olvidándose de que es una "experiencia" lo que debe comunicar. Su finalidad es hacernos participar, invitarnos al festín de la vida y no describirnos el menú ni darnos recetas de cocina. La disposición espiritual que requiere un novelista de su lector no es solamente racional sino especialmente emotiva. Y por el camino de la emoción llegamos al reino de lo memorable, que es el reino de la literatura.

La memoria intelectual, la memoria abstracta de datos, razonamientos y números es más frágil que la memoria afectiva. Nosotros podemos olvidar los libros de historia, las monografías, los ensayos escritos con gran acopio de datos sobre la insurrección de 1832 en París, pero nunca olvidará, quien las haya leído, las cien páginas que dedica Victor Hugo a este acontecimiento en *Los miserables*. Sólo quien haya leído esas páginas podrá afirmar que ha "vivido", aunque sea vicariamente, esos momentos desastrosos, y no quien sepa quién era entonces el ministro del Interior, cuánto ganaba un obrero y de cuántos fusibles disponía la Guardia Nacional.

Dije enantes que la monografía de un antropólogo puede suministrarnos informaciones y un saber valiosísimo sobre la vida en los Andes, pero sólo un cuento como "Warma kuyay", de Arguedas, nos sitúa, existencialmente, en el corazón del asunto.

No son pues en realidad las disciplinas serias ni los especialistas eruditos quienes amenazan a la literatura. Su lenguaje académico, su manera de razonar y exponer su saber, su carácter discursivo y numeral constituyen intromisiones veniales en el territorio literario. La amenaza viene de otro lugar, viene de lo que podría llamarse los subgéneros literarios o, para ser correcto, los géneros subliterarios: la historia banalizada, el reportaje periodístico y la novela policial. ¿Por qué motivo? Porque estos géneros utilizan recursos tradicionalmente privativos de la novela y suscitan en el lector, gracias a fórmulas experimentadas y seguras, los reflejos del lector de novelas, y están además dotados de cierta arrogancia literaria.

Veamos el caso de la historia banalizada. Este género se pone cada día más en boga, especialmente en Francia. Existen actualmente tres revistas de este género que llegan a tirar juntas hasta trescientos mil ejemplares

por mes, es decir, tiraje que sólo una o dos novelas alcanzan por año. La historia banalizada no son sino relatos de hechos pasados, pero presentados en forma dramática, dialogada, novelada. Entre sus autores hay polígrafos y documentalistas sin vuelo, pero también historiadores serios que, al margen de este trabajo alimentario, publican obras sesudas en editoriales de prestigio.

Los empresarios de este tipo de publicaciones, que se han extendido en el mundo anglosajón, parten de una comprobación de tipo sociológico: que el público medio es goloso del pretérito, de su esplendor sobre todo más que de sus miserias. Este público es incapaz de leer la *Historia de la Revolución francesa*, de Michelet o de Juarès, pero en cambio consume con avidez decenas de largos artículos anecdóticos sobre la muerte de Robespierre, las queridas de Danton o los sufrimientos de María Antonieta en la prisión de Temple. Del mismo modo es incapaz de leer *En busca del tiempo perdido*, pero devora cantidades de monografías sobre el proceso Dreyfus, los salones elegantes de fines de siglo o la vida de las cortesanas que conoció Proust. El público tiene así la impresión de estar ilustrándose, informándose, pues se trata de hechos verídicos, apoyados en documentos, y al mismo tiempo es recompensado en su expectativa de emotividad, pues los personajes históricos "viven" a la manera de los personajes de las novelas. Los autores de estos trabajos recurren a la astucia de presentar un producto intermediario, bastardo, que no es historia ni novela pero que tiene de ambas sus cualidades más visibles.

Este tema de la historia banalizada y de su carácter corrosivo sobre la novela es mucho más amplio y serio que la reseña que aquí doy. Señalemos además de paso el carácter atrozmente reaccionario de estas compilaciones, que perpetúan una visión de la historia basada en la acción de ciertas individualidades (monarcas, adivinos, generales, bailarinas), que rinden culto a la fuerza y que enaltecen, de tanto tratar el asunto, a figuras como Hitler o Jack el Destripador.

Pero, en fin, la historia banalizada sólo se ocupa del pasado, le sustrae al novelista astutamente una zona de su patrimonio tradicional. Se dirá: al novelista le queda el presente, la actualidad, el mundo en que vive. Aquí interviene el otro género mencionado: el reportaje de actualidad.

Este género es curioso y las estadísticas de ventas de libros señalan, como se dice en lenguaje bursátil, "un repunte notorio" en los últimos

años. En la Feria del Libro de Frankfurt de hace dos años los observadores notaron con inquietud que los derechos más caros no se pagaban por novelas u obras estrictamente literarias sino por reportajes o documentos de carácter periodístico. Los editores se arrancaban de las manos no tanto los derechos de una novela como *Cien años de soledad* sino de libros como *¿Quién mató a Kennedy?* o *Un mes con los boinas verdes.*

En Francia los *best-sellers* no están en manos de novelistas (salvo el caso de una Françoise Sagan o de un Henri Troyat), sino de periodistas cultos, dotados de gusto literario. Es el caso de los libros de Larteguy sobre la Guerra de Indochina, de Louis Berard sobre la China de Mao o de Lacouture sobre la Primavera de Praga.

Yo he tratado de leer libros de esta naturaleza y lo que primero me sorprende en ellos es su parecido con cierto tipo de novela. Al igual que la novela a secas o que la historia banalizada tratan de transmitir una vivencia, presentar los hechos de forma dramatizada, es decir, requieren la participación emocional del lector. La simulación es tan perfecta que uno puede caer en la confusión y creer en efecto que está leyendo no un reportaje sino una novela de folletín.

Sin entrar en mayores detalles, señalaré dos elementos de la novela tradicional empleados por los grandes reporteros.

El primero de ellos es el análisis psicológico, que la novela actual tiende a abandonar y en muchos casos ha abandonado definitivamente. Los grandes reporteros usan los saldos literarios de este método, tratan de explicar las motivaciones de los personajes históricos o de los políticos de actualidad, lo que apareja la utilización de determinado lenguaje caído en desuso.

Otro elemento utilizado por los grandes reporteros es lo que llamaré el "módulo del retrato", de la semblanza, que fue uno de los componentes de la novela clásica. El módulo de la semblanza es un instrumento aislable, desglosable, transmisible, que se encuentra desde en las novelas de *madame* de La Fayette en el siglo XVII hasta en las de Henri Troyat, pasando por todo el realismo del siglo XIX. Originariamente fue un juego de salón, que se practicó en Francia en la época de Luis XIV. Los participantes hacían en pocas líneas y concisamente un retrato físico y moral de un personaje conocido.

Las cartas de *madame* de Sévigné, las memorias de Saint-Simon, los escritos del cardenal de Retz abundan en ejemplos de este módulo. La

novela lo utilizó a su vez, y en Balzac y Flaubert encontramos módulos de semblanza insuperables. Luego los novelistas se dieron cuenta de que más interesante era trazar retratos dinámicos que estáticos, es decir, mostrar la fisonomía física y moral de un personaje mediante la acción y no la descripción. Este módulo fue prácticamente abandonado y heredado por los grandes reporteros. Ahora en los periodistas mencionados encontramos retratos, semblanzas de gran calidad, sea de Ho Chi Minh, Mao o Churchill o de un legionario, un responsable vietcong o un racista británico.

Finalmente aparece la novela policial. La historia banalizada y el reportaje de actualidad habían ya corroído el territorio novelesco, sea en su materia, sea en sus procedimientos. La novela policial confisca en su provecho uno de los últimos baluartes de la novela literaria: el secreto.

A propósito del secreto, sería imposible retrazar aquí el papel desempeñado por este elemento en la novela, desde la *Odisea* hasta nuestra época, pero digamos que ha sido un elemento repetidamente usado por los novelistas. El éxito de la novela policial es haber hecho del secreto su núcleo y su razón de ser, el haberlo elevado a la tercera potencia.

El secreto a la primera potencia es aquel que el autor comunica al lector, pero que ignora el resto de los personajes. Caso clásico: en *Los miserables*, de Victor Hugo, el autor y el lector saben que Jean Valjean ha sido un recluso, un presidiario, pero los demás personajes no lo saben y gran parte de la tensión y angustia que nos produce la lectura de esta novela reside en el hecho de que Jean Valjean sea desenmascarado, como finalmente sucede. Un caso análogo ocurre en *Crimen y castigo*, de Dostoievski: el autor y el lector saben que Raskólnikov es el asesino, pero no los demás personajes. Un segundo grado en el tratamiento del secreto es cuando éste es compartido no sólo por el autor y el lector sino por varios de los personajes: todo el suspenso reside en que los demás personajes lleguen también a participar del secreto. Este ejemplo lo encontramos en *Los misterios de París*, de Eugène Sue: se sabe que la orfelina Marie es hija del conde Rodolphe: la única que no lo sabe es ella, pero al final logrará descubrirlo. La novela policial –que es la forma moderna de la novela popular, populista más bien y folletinesca del siglo pasado– lleva el secreto a la tercera potencia: el secreto no lo conocen ni el lector ni los personajes sino

que lo posee sólo el autor, y toda la estructura de la novela policial se basa en que el lector y los demás personajes lleguen al término de la lectura a desvelar el secreto.

El novelista se encuentra así, pues, en nuestra época, en una situación inconfortable. Las ciencias sociales acaparan y reivindican la transmisión del saber y de lo novedoso, lo que antes pertenecía a la novela. La historia banalizada expropia el pasado y el periodismo de actualidad, el presente. ¿Qué le queda pues al novelista? Felizmente le queda algo: le queda el lenguaje, le queda la fantasía, le queda la libertad de la composición, le queda el carácter no inmediatamente utilitario de su quehacer, le queda tal vez la insatisfacción.

[1969]

Arguedas o la destrucción de la Arcadia

Para la comprensión de José María Arguedas no hay mejor introducción que su primer libro de cuentos, *Agua*, publicado en 1935. Este libro es como la célula matriz de la cual todo el resto de su obra surge por crecimiento vegetativo y se edifica, según una imagen ya usada, como una pirámide invertida.

Agua tiene como escenario una aldea serrana en la cual hay quinientos indios por un terrateniente. Aldeas de esta naturaleza vemos reaparecer siempre en sus cuentos y novelas restantes. La aldea serrana es para Arguedas una Arcadia, el país encantado de la niñez, el espacio privilegiado y casi intemporal de la dicha, en la cual se podría vivir humanamente, siguiendo el ritmo de las estaciones y de los trabajos y fiestas colectivas.

El centro de esta Arcadia posible es la plaza, que en todos los relatos de Arguedas desempeña, como territorio, un lugar preponderante. Esto es explicable pues la plaza, no sólo en los pequeños caseríos sino también en las ciudades medianas de provincia, es el corazón de la comunidad. La plaza es patio de recreo para los niños, lugar de paseo para los jóvenes, conversatorio para los adultos y teatro de ceremonias y de pompa para las autoridades.

La plaza arguediana es siempre igual, un módulo que se transmite de obra en obra: de tierra, con uno o dos árboles y rodeado de una pequeña iglesia, una cárcel, la casa del señor principal y una tienda de abarrotes que es también posada y taberna.

Detrás de la plaza está el infalible cerro arguediano. Los cerros de Arguedas no son decorados ni elementos del paisaje, sino protagonistas de la acción. Cada cual tiene un nombre y una personalidad. Hay cerros benéficos y maléficos, cerros que escuchan las imploraciones de la comunidad y cerros que permanecen sordos a ellas. Vemos cerros que descienden de su propia mole y se baten a hondazos contra un cerro enemigo. Este elemento del cerro animado, que Arguedas introdujo de forma intuitiva en sus relatos de juventud, fue posteriormente afianzado y confirmado en el curso de sus investigaciones antropológicas. En muchas regiones

del Ande peruano, especialmente en la región de Puquio, el cerro es una divinidad, es el *wamani* o segundo dios, encargado de proteger a la comunidad. Del cerro brota el agua y el verdor, y a las entrañas del cerro, como vemos en *Yawar fiesta*, van a habitar los niños difuntos.

Aparte de la plaza y del cerro, en la Arcadia arguediana está el río. El río de la aldea es un pequeño río familiar, una potestad doméstica con la cual, al igual que con el cerro, el habitante de la comunidad dialoga. La obra de Arguedas está surcada por estos ríos que de libro en libro –y de acuerdo con su crecimiento piramidal– se van ensanchando. Podría trazarse el catálogo de los diferentes ríos que Arguedas describe y anima. Desde los ríos profundos que sirven de título a su primera gran novela hasta los ríos costeños, de aguas barrosas y orillas desérticas, que presenta con cierto desprecio en algunos relatos.

¿Quién habita este mundo arcádico caracterizado por la plaza, el cerro y el río? Lo habitan, para empezar, los animales. La gente de la ciudad no imagina la importancia de los animales en la vida del campo, la gravedad y el peso de la fauna en los habitantes y gestos de la comunidad. La zoología arguediana va desde el becerro hasta la calandria, pasando por los peces dorados.

En la gran mayoría de sus cuentos un animal aparece, sea como personaje principal, sea como accesorio de la acción. En "Los escoleros" es una vaca llamada "la gringa", que el gamonal o terrateniente del pueblo roba a un indígena. En "La muerte de los hermanos Arango" es un caballo, que para los indígenas encarna la peste y que es arrojado con los ojos vendados a un abismo, a fin de exorcizar el flagelo. En "Hijo solo" es un perro, que un pastor cría y que un gamonal intenta ahogar. En "Warma kuyay" son los becerros que el pastor Kutu azota de noche para vengarse de su patrón. En *Yawar fiesta* es el invencible toro Misitu, que los campesinos lacean en la meseta para llevarlo y sacrificarlo en la corrida mayor. En "Orovilca" es la víbora, el chaucato y la corvina de oro. Aparte de estos animales protagónicos, la obra de Arguedas abunda en animales episódicos, entre ellos los caballos cerriles, los cerdos mostrencos, los loros, las palomas y, sobre todo, los perros parias, esos perros chuscos, sin raza definida, con los que Arguedas de mozo se revolcaba en lucha fraternal.

La aldea arguediana posee finalmente su población humana, la cual está distribuida de acuerdo con un orden estrictamente maniqueo.

El mismo Arguedas explicó alguna vez que el cuadro de la pequeña aldea no admitía los matices, las medias tintas, y que las actitudes se daban en ella en forma elemental y tajante. Por un lado, tenemos a los expoliados y, por otro, a los opresores. La Arcadia arguediana, la Arcadia potencial que confina con la utopía, es minada y violada por la presencia del gamonal. En toda aldea hay lo que se llama el "señor principal", el dueño o patrón. Se trata del propietario más rico del lugar, el hacendado que posee tierras colindantes con la aldea y que codicia y usurpa los bienes comunales.

Si el gamonal estuviera solo no podría sobrevivir, pero para ello cuenta con dos tipos de cómplices: el indio concertado y las autoridades regionales. El indio concertado es por lo general el mayordomo o sirviente de la hacienda que ha sido ganado por la causa patronal y que en los momentos álgidos, durante la confrontación, asume el partido del señor. Las autoridades son el gobernador, el subprefecto y el guardia, que el señor ha corrompido con dádivas o francachelas.

Frente a esta trinidad maléfica –gamonal, indio concertado, autoridad– se encuentra el buen bando. Lo forman el comunero y el indio explotado, el niño indígena, el músico errante y lo que podría llamarse, en el paisaje arguediano, la señora buena. En muchos de sus relatos hemos encontrado esta figura de la señora buena, esposa o allegada al patrón que, por alguna razón, quiere, protege y comprende a los indios. La presencia de esta figura sólo puede explicarse a través de alguna experiencia personal de Arguedas, la de alguna propietaria que lo mimó o que, a fuerza de vivir en el Ande, sufrió un fenómeno de transculturación.

Si Arguedas se hubiera limitado a pintar la aldea hubiera caído en la repetición y el nativismo. Afortunadamente, en su segundo libro, la novela corta *Yawar fiesta* (1940), ensanchó su campo de acción a la capital de provincia. Aparece así la ciudad de Puquio y traza en ella la mejor semblanza social y económica de lo que puede ser un pueblo grande de la sierra, que no tiene parangón en nuestra literatura por la exactitud de la información y por la lucidez del análisis.

Arguedas distribuye a los pobladores de la ciudad en cuatro grupos bien diferenciados: los terratenientes, los comuneros, los mestizos o cholos y las autoridades. Por primera vez además el maniqueísmo simplista de

sus relatos de juventud deja paso a la concepción más abierta y sutil de las diversas clases sociales y de sus relaciones entre sí.

Después de narrar la distribución de estos cuatro grupos en la ciudad de acuerdo con su jerarquía y con su poder económico y de explicar cómo fueron usurpadas las tierras comunales para ser convertidas en tierras de ganadería, Arguedas nos sitúa de golpe en la peripecia: la organización de una corrida de toros, tradicional en el pueblo, en la que los indios drogados por el alcohol deben matar con dinamita al toro Misitu. Es justamente esta corrida la que da lugar a las reacciones complejas de los cuatro grupos sociales. Los terratenientes, por lo pronto, están divididos en dos grupos: el terrateniente "antiguo", don Julián, que explota descaradamente a sus colonos, pero que es partidario de la realización de la corrida, pues a fuerza de vivir entre los comuneros ha tomado gusto a sus usos y tradiciones, y los terratenientes "nuevos", sin raíces en la provincia, para quienes esa fiesta es bárbara y costosa.

Entre los indígenas, igualmente, las opiniones están divididas: los comuneros están de acuerdo con don Julián en que se efectúe la corrida, pues para ellos es una de las pocas ocasiones que tienen en el año de regocijo, de lucimiento, de arrojo y de aventura. Pero algunos hijos de comuneros y de mestizos que estudian en Lima están en contra de la corrida, pues consideran que este tipo de fiestas, en las que los campesinos exponen su vida, deben ser extirpadas de la comunidad.

Como vemos, el conflicto central de esta novela no reside en la lucha entre el señor principal y la comunidad, como en la aldea arguediana, sino que en ella entran en juego factores de orden ideológico y cultural. Arguedas fue muy sensible especialmente a los conflictos de orden cultural, tan presentes en un país donde conviven grupos sociales de diferente etnia, lengua y costumbres. Éste fue un problema que lo atormentó toda su vida y que, como veremos luego, fue uno de los factores que pesó sobre su última determinación.

En su novela siguiente, *Los ríos profundos* (1958), Arguedas ensancha aun más su pirámide novelesca y pasa esta vez de la capital de provincia a la capital de departamento. *Los ríos profundos* es considerada por muchos como la más acabada de sus novelas, si bien menos compleja y ambiciosa que *Todas las sangres*, la última que publicó en vida.

En *Los ríos profundos* hay cuatro grandes temas que se presentan sucesiva o entrelazadamente: el tema del viaje, el del internado, el de la revuelta y el de la peste.

El tema del viaje, que es uno de los resortes más antiguos del género narrativo, ya que lo encontramos en la *Odisea* así como en la novela grecolatina de comienzos de nuestra era, ocupa los tres capítulos iniciales de la novela y es la primera vez que Arguedas, a pesar de haber viajado tanto en su niñez, lo utiliza literariamente. Este viaje que realiza Arguedas con su padre comienza con la llegada al Cusco, lo que da motivo para una admirable descripción de la ciudad imperial, a través de la mirada de un niño.

El viaje prosigue luego por innumerables pueblos y haciendas, hasta la llegada de los protagonistas a la ciudad de Abancay. Abancay se convierte entonces en el escenario de la novela. Abancay y sus ríos, sus cerros, sus pueblos y sus latifundios aledaños. Arguedas es dejado por su padre en un colegio religioso y se inicia aquí el tema del internado, que ya había tratado, pero brevemente, en su cuento "Orovilca". Cinco años antes que Vargas Llosa en su novela *La ciudad y los perros*, Arguedas presenta, sin la pericia del autor citado pero con notable fuerza e intuición, el microcosmo de un colegio de internos, con sus adolescentes desarraigados, tímidos, violentos, crueles o depravados. La vida en este internado, regido no por militares sino por curas, es tirante, irrespirable, por momentos insoportable, como en toda pequeña comunidad forzosa plegada a la disciplina y sometida a una educación basada en el fanatismo y la represión. Como en todo pequeño mundo de esta naturaleza, hay jefes y esclavos, matones y cobardes, bandos que se enfrentan sin piedad y se destrozan. La perra vargasllosina, fetiche sexual de su novela citada, está encarnada aquí por una opa o demente, sobre la cual los alumnos mayores se ceban de noche en el patio más apartado del colegio.

El tema del internado está a su vez entrelazado con los temas de la revuelta y de la peste, que ya Arguedas había tratado en forma embrionaria en sus relatos de juventud.

La revuelta está a cargo aquí de un grupo de mujeres, las vendedoras de chicha de Abancay, capitaneadas por doña Felipa, la chichera mayor. Exasperadas porque el estanco local ha escondido la sal para vendérse-

la a los hacendados, las chicheras atacan a la recaudadora, se roban la sal, se la reparten y distribuyen el resto entre los colonos pobres de la hacienda vecina.

El niño Arguedas se escapa del internado y participa en el motín. Unido a las chicheras recorre cantando y bailando el trayecto de Abancay a la hacienda vecina. Estas escenas de explosión y júbilo popular son las más intensas de la novela y le confieren a este libro, de tono más bien intimista, una dimensión épica.

La represión no se hace esperar. La guardia civil y la tropa, llamada por las autoridades, los notables del pueblo y los hacendados cercan a las chicheras y a tiros las hacen retornar a sus casas y devolver la sal. Sólo logra escapar la chichera mayor, doña Felipa, que se pierde simbólicamente en las faldas de la cordillera oriental, en la región de los valles ardientes.

Debelado el motín, aparece la peste, tema final del libro. Millares de colonos, huyendo del tifus que asola la zona cálida, se movilizan hacia la ciudad de Abancay. La tropa, apostada en el río Pachachaca, es impotente para contener esta poderosa migración. Cosa extraña, sin embargo: los colonos ocupan la ciudad de Abancay, llegan hasta su plaza central, pero no en son de protesta sino para escuchar el sermón y recibir la bendición del padre Linares, de quien esperan los libere del mal. Lo que los mueve en realidad es la fe en las palabras del taita cura. Arguedas explicaría más tarde que esta escena desempeña en su novela una función premonitoria: el día que los campesinos abracen, en tanto que su fuerza social y política, una mística, ese día su empuje será incontenible.

La novelística arguediana hace una pausa en su crecimiento piramidal y se ofrece una distracción: la novela *El Sexto*, única de las suyas que abandona la región andina para transcurrir en la costa, en Lima.

Este libro, a mi juicio, es una obra menor y en gran parte fallida. Da la impresión de haber sido escrita sin mucha convicción, para desembarazarse de una vieja experiencia que lo obcecaba. Arguedas, preocupado ya en crear su próxima novela, *Todas las sangres*, desperdició en este libro la ocasión de escribir nuestra gran novela carcelaria.

Todas las sangres es pues la ópera magna de Arguedas, el libro que condensa toda su experiencia del mundo feudal y todo su saber de novelista. Como su nombre lo indica, no se trata ya de la aldea de sus primeros relatos, ni de las capitales de provincia o departamento, sino de

una vasta zona geográfica que abarca de Lima al Ande y cuyos personajes pertenecen a todas las categorías sociales y étnicas del Perú, un libro en suma donde convergen "todas las sangres".

Sería imposible resumir la acción de esta densa novela, por la que cruzan más de doscientos personajes. Aparte de los latifundistas tradicionales, de los comuneros, de los colonos, vemos aparecer en esta obra por primera vez nuevas categorías sociales. Entre ellas cabe mencionar lo que Arguedas llama caballeros empobrecidos, categoría que había sido mencionada una sola vez y en forma episódica en *Los ríos profundos.*

Los caballeros empobrecidos son los blancos que las pequeñas ciudades provincianas, descendientes de viejas familias acaudaladas, que por obra de la transformación socioeconómica de la vida andina quedaron reducidos a una pobreza extrema, prácticamente a la indigencia. En el caso de *Todas las sangres,* los caballeros empobrecidos son los vástagos de propietarios de minas cuyas vetas se agotaron. Viven en casas semiderruidas, usan ropa que en una época fue esplendorosa pero que ahora se les cae a pedazos. A pesar de su pobreza gozan aún de cierta consideración, asisten a los cabildos y son invitados a las ceremonias públicas. Pero carecen de poder de decisión y se van consumiendo en la añoranza de su grandeza perdida y la aversión contra los nuevos ricos.

Frente a esta categoría está la del cholo enriquecido. Es la figura simétrica e invertida: la del hombre de campo que con su trabajo, su astucia o su deshonestidad llega a amasar una fortuna que lo hace no sólo más importante que los caballeros empobrecidos, a quienes humilla, sino que los propios gamonales blancos de la región.

Vemos también en esta novela a los campesinos proletarizados, aquellos que por falta de tierras se convierten en peones de las minas. Una variante de esta categoría es el indio cholificado o ex indio, como lo llama Arguedas: aquel que estuvo en el Ejército cumpliendo su servicio militar, que vivió luego en Lima y que retorna a su provincia con una mentalidad activista y combativa, convirtiéndose en un peligro para el orden imperante.

Saliendo por primera vez de la estructura social andina, Arguedas nos presenta diversos tipos de oligarquía y alta burguesía capitalina: desde tecnócratas a sueldo de los grandes consorcios hasta banqueros, ministros, empresarios, intermediarios. Ésta es quizá la parte más floja de la

tipología arguediana. Al lado de sus humanos y auténticos personajes andinos y feudales, estos hombres pudientes de la costa carecen de toda consistencia, son verdaderas marionetas.

Pero lo más importante de esta novela no es tanto la variedad de tipos sociales, regiones, conflictos y acciones que presenta, sino la naturaleza misma del mundo representado. No se trata ya del mundo más bien tradicional y rígido de los primeros relatos sino de un mundo en mutación, en descomposición. Sería en suma el canto fúnebre del mundo feudal carcomido por sus contradicciones internas.

La más visible de estas contradicciones es la encarnada por los hermanos Fermín y Bruno Aragón de Peralta, que representan dos concepciones antagónicas de las relaciones del terrateniente con el agro y del propietario con los medios de producción.

Mientras don Fermín encarna el neocapitalismo criollo, que cree que hay que elevar la condición de vida del indio para explotarlo mejor, don Bruno es un terrateniente chapado a la antigua, indianizado, paternalista, para quien el bienestar de sus colonos radica en la distribución de la riqueza patronal más que en la creación de nueva riqueza. Don Bruno es enemigo del progreso y del desarrollo, porque cree que el indio será corrompido y pervertido por ellos, que perderá su "alma". La concepción de don Bruno, de inspiración tolstoiana, es más espiritualista y moral que económica, busca proteger a sus colonos de toda contaminación y formar con ellos una comunidad hermética y autárquica que preserve su orden, su jerarquía y sus costumbres. Don Fermín en cambio tiene veleidades de gran industrial, invierte sus ganancias de las minas en una fábrica de harina de pescado, y con las utilidades de ésta piensa industrializar el campo y eliminar así las estructuras caducas que impiden un aprovechamiento cabal de la naturaleza y del hombre.

Entre ambos polos se encuentra Demetrio Rendón Wilka, el indio cholificado, personaje épico que Arguedas pinta con sabor y amor y en el que cree vislumbrar al nuevo hombre peruano. Demetrio sirve alternativamente a don Fermín y a don Bruno, pero sus objetivos son diferentes: como el propio Arguedas, busca una síntesis entre el mejoramiento de las condiciones de vida de sus hermanos de raza y la preservación de lo más auténtico de sus tradiciones.

Digamos de paso que Demetrio muere trágicamente, como el propio Arguedas. Y la muerte de ambos –por bala ajena o propia– es más que un incidente o un accidente: es el símbolo de la impotencia. La muerte parece ser el único desenlace de un problema insoluble. Y este problema, que se plantea en aquellos países en los que subsiste una población agraria autóctona, expoliada, marginada, aferrada a patrones de vida arcaicos pero coherentes, es el de saber cómo se le puede procurar el bienestar sin arrebatarle su "alma", para emplear el lenguaje de don Bruno, o, en otros términos, cómo se puede modernizar su estilo de vida sin desfigurar su estilo de vida. Este problema, que los antropólogos conocen de cerca, Arguedas no lo pudo resolver y en esta imposibilidad debe encontrarse una de las causas de su suicidio. Arguedas sabía que la aldea arcaica del Ande, ya minada por la explotación secular, sería finalmente destruida por los paladines del progreso.

[1970]

Flaubert y la presunta peruana

La vida sentimental y sexual de los grandes escritores no tiene prácticamente enigmas. Biógrafos y críticos se han encargado de indagar su comportamiento amoroso y de establecer el catálogo pormenorizado de sus matrimonios, aventuras, idilios, excesos y desviaciones. Gracias a este trabajo más o menos escabroso sabemos ahora con exactitud cuántas mujeres tuvo Stendhal, quienes fueron los amantes de George Sand o con qué mozos de qué catadura practicó Oscar Wilde el amor griego.

El caso de Gustave Flaubert no es una excepción a esta regla. Se da por admitido que sólo dos mujeres desempeñaron en su vida un papel importante: Elisa Schlésinger, amor platónico e insatisfecho que lo ocupó desde su adolescencia hasta el final de su vida y que constituyó uno de los modelos de *madame* Arnoux de *La educación sentimental*; y Louise Colet, amante hermosa, tiránica y cursi, con la que rompió al cabo de nueve años de relaciones turbulentas.

Existe sin embargo un episodio de su vida que no ha sido suficientemente esclarecido y que ha suscitado la duda y la confusión entre los mismos flaubertianos: sus relaciones con Eulalie Foucaud de Langlade, a quien en alguna ocasión se le atribuyó la nacionalidad peruana. Se trató de un amor pasajero, pero que dejó en su memoria una huella perdurable, pues fue la primera mujer, aparte de las *filles de joie* con quienes tuvo contacto sexual.

Los hechos se sitúan en el año1840. Flaubert tiene 19 años y acaba de pasar su bachillerato. Sus padres le ofrecen como recompensa un viaje a Córcega, que inicia en compañía de un médico amigo de la familia, la hermana de éste y un abate. Los viajeros llegan a Marsella el 29 de septiembre y se hospedan en el hotel Richelieu, *rue* de la Darse.

En este mismo hotel se había alojado una señora que venía de América Latina, llamada Eulalie, casada con un tal Foucaud de Langlade. Para algunos críticos el marido se apellidaba solamente Foucaud y De Langlade era el apellido de soltera de Eulalie. Asunto secundario. Lo cierto es que Flaubert y Eulalie se conocieron en el hotel y cediendo a una atracción recíproca fueron efímeros amantes. René Dumesnil ha-

bla de "una semana". Una escrupulosa revisión de la correspondencia de Flaubert reduce este plazo a dos noches, pues, llegado a Marsella el 29 de septiembre, Flaubert siguió viaje a Tolón el 1 de octubre. Salvo, como sugieren otros biógrafos, que el encuentro se produjera cuando Flaubert regresó de Córcega, ocasión en la cual también se alojó en el hotel Richelieu y durante una semana.

Debe acotarse que ni en las cartas que escribió Flaubert durante este viaje ni en las notas que tomó encontramos alusión a esta aventura. El primer testimonio escrito que tenemos de ella figura en una carta enviada a su amigo Alfred Le Poittevin cinco años más tarde. El 2 de abril de 1845, en vísperas de partir con su familia rumbo a Italia, le escribe: "Al regresar de Génova visitaremos lentamente el Mediodía. En Marsella iré a ver a *madame* Foucaud, lo que será muy amargo y farsesco, sobre todo si la encuentro afeada, como lo espero".

Los Flaubert pasaron por Marsella no al regreso de Italia como preveían sino a la ida. Encontramos sobre ellos dos testimonios concomitantes. En sus notas de viaje fechadas abril-mayo de 1845, Flaubert escribe: "Llegada a Marsella con lluvia. Hotel d'Orient. Al caer la tarde al hotel Riche[lieu]: todo oscuro, sin luz... Me costó trabajo encontrar su emplazamiento".

Una carta a Le Poittevin fechada en Marsella a "fines de abril" del mismo año corrobora lo anterior: "En Marsella no he encontrado a los habitantes del hotel Richelieu. Pasé por delante, vi las escaleras y la puerta; las ventanas estaban cerradas, el hotel abandonado... Con un poco de atención, de buena voluntad, habría quizá llegado a descubrir dónde se aloja 'ella'. Pero me han dado informes tan incompletos que no hice más".

Al llegar a Génova, Gustave escribe nuevamente a Le Poittevin, el 1 de mayo: "No vi en Marsella a la buena *madame* Foucaud, pero volví a ver su casa, las puertas y las escaleras...".

Durante un año, el nombre de Eulalie desaparece de la correspondencia de Flaubert, pero en 1846, después de haber conocido a Louise Colet y empezar sus largas relaciones con ella, volvemos a encontrarlo y siempre en cartas escritas a Louise.

El 20 de septiembre de 1846 le escribe: "A propósito, ahora que lo pienso, pídele a tu primo, puesto que vive en Cayenne, que te dé noticias de dos personas, *monsieur* Brache y *madame* Foucaud de Langlade. Esta última debe estar allí desde hace no mucho tiempo".

Louise Colet hace las averiguaciones del caso, pues el 28 de septiembre Flaubert le escribe: "En cuanto a *madame* Foucaud, se trata en efecto de la que conocí. ¿Tu primo es un hombre lo bastante seguro como para confiarle una carta con la certeza de que la entregará? Pues tengo deseos de escribirle a *madame* Foucaud. Es una antigua relación, no te pongas celosa".

La intención de Flaubert de escribirle a su antigua amiga de Marsella fue un motivo de querellas interminables con su nueva amante, de lo que da testimonio la correspondencia de ambos. Para tranquilizar a Louise, Flaubert ofrece enviarle primero a ella la carta destinada a Eulalie, lo que cumple. Louise da su visto bueno a esta carta, a pesar de encontrarla muy galante, y la despacha a la interesada. Pero luego, siempre celosa de este antiguo amor de Flaubert, encuentra un argumento para impedir que siga escribiéndole a Eulalie. Le sugiere que ésta tal vez se encuentre en mala situación en Cayenne y le va a pedir dinero. Conociendo los hábitos de economía de Flaubert, fue éste un argumento eficaz. Flaubert le contesta el 7 de octubre de 1846: "Es muy posible, como lo presagias en tu carta de anteayer, que esta buena *madame* Foucaud, si tiene necesidad de dinero, me lo pida. La desgracia es que no tengo: me he comido, este año, tres veces mis rentas".

Louise Colet, tranquilizada unos días, vuelve a la carga con sus escenas de celos, hasta que Flaubert le escribe el 24 de octubre: "Vuelves siempre sobre esta estimable *madame* Foucaud... Me he explicado pues mal sobre este asunto. Nunca la he querido". Luego de esta declaración tajante, nunca más se menciona el nombre de Eulalie en las cartas que intercambiaron Gustave y Louise durante una decena de años.

El recuerdo de Eulalie quedó sin embargo presente en Flaubert, asociado al lugar donde se conocieron: Marsella. Su correspondencia y notas de viaje guardan tres testimonios más.

En 1849 Flaubert parte hacia Egipto y Oriente Próximo con su amigo Maxime Du Camp. En los primeros días de noviembre llegan a Marsella, donde deben tomar un barco rumbo a Alejandría. Flaubert escribe en sus notas de viaje: "Vuelvo a pasar por el hotel de la Darse (cerrado) y me cuesta trabajo reconocer la puerta".

En 1858 efectúa un viaje a Cartago para documentarse sobre su novela *Salambó*. En sus notas correspondientes encontramos los siguientes apuntes:

"Lunes 12 de abril: busco y encuentro el hotel de la Darse; la planta baja, el antiguo salón, es ahora un bazar; el mismo papel en el primer piso".

"Jueves 15 de abril: vuelvo a visitar el hotel de la Darse".

Estas dos últimas visitas al antiguo escenario de su amor juvenil están corroboradas por una carta enviada de Marsella en la misma época a su amigo Louis Bouilhet: "Volví a ver en Marsella la famosa casa en la que, hace diez años, conocí a *madame* Foucaut.[1] ¡Todo ha cambiado! La planta baja, que era un salón, es ahora un bazar y en el primer piso hay un peluquero-barbero. Fui dos veces a hacerme la barba".

Estas son en suma todas las referencias que se encuentran en la obra de Flaubert acerca de la misteriosa Eulalie. No da sobre ella (aparte de algunas alusiones relativas a su carácter) ningún dato más. No señala ni su edad, ni su apariencia física, ni el tipo de relaciones que tuvo con ella ni su nacionalidad.

¿De dónde viene entonces que se haya dicho que fue su amante y que se le haya atribuido la nacionalidad peruana?

Dos documentos apoyan en parte estos asertos: una página del diario de los hermanos Goncourt y las cartas que le escribió Eulalie a Flaubert en 1841 y que sólo fueron conocidas por el público noventa años más tarde, es decir en 1931.

Los Goncourt escriben en su diario el 20 de febrero de 1860: "Al lado de la chimenea, Flaubert nos cuenta su primer amor. Iba a Córcega... Cayó en un hotelito de Marsella, donde mujeres de Lima habían llegado con un mobiliario de ébano incrustado en nácar, que maravillaba a los viajeros. Tres mujeres en peinador de seda, recto de la espalda a los talones, acompañadas de un negrito vestido de nanquín y calzado con babuchas..., eran para un joven normando de un exotismo bien tentador. Y una mañana, a una de esas mujeres, a quien encontró en el vano de su cuarto, le echó una de esas miradas en las que se entrega el alma... Fue un surtidor de delicias, de lágrimas, de cartas, luego nada...".

Para el asunto que nos ocupa, este texto de los Goncourt es capital. En primer término menciona por primera vez la posible nacionalidad de Eulalie y luego da a entender que fue amante de Flaubert.

---

1 Flaubert se equivoca: eran dieciocho años. [Nota del autor].

La afirmación de que se trataba de "mujeres de Lima" debe sin embargo tomarse con mucha reserva. A Flaubert le gustaba fantasear en la conversación y a los Goncourt en su diario. No sería pues extraño que Flaubert, al contarle veinte años más tarde su aventura a sus amigos, haya atribuido a Eulalie la nacionalidad peruana cediendo a su gusto por lo exótico o que los Goncourt lo hayan inventado.

Más importante por el momento nos parece la luz que arrojan los Goncourt sobre el tipo de relaciones que tuvo Flaubert con Eulalie. Lo que se ve corroborado por las cartas de esta última.

Estas cartas, guardadas celosamente por Flaubert en un sobre lacrado, fueron heredadas por su sobrina Caroline Franklin-Grout y vendidas a la muerte de ella en pública subasta en 1931. Aún inéditas, sólo se han publicado fragmentos en *Le Figaro* del 14 de noviembre de 1931. La lectura de estos fragmentos revela que Eulalie fue no sólo una "antigua relación", como decía Gustave a Louise Colet, sino una amante apasionada.

En una carta del 16 de enero de 1841 se lee: "Podría con el mismo amor, el mismo ardor y la misma dicha oprimirte entre mis brazos, cubrirte de besos delirantes y ofrecerte una mirada llena de fuego y de deseo".

En la misma carta puede leerse: "Yo creía que mi corazón estaba cerrado a todas las sensaciones, a todos los deseos. Gustave, tú me has embriagado de un fuego devorador".

En otra carta, fechada el 16 de febrero del mismo año, podemos leer: "Haberte poseído y ser privada de ti es un suplicio atroz, un suplicio del infierno".

De estas frases puede discutirse el gusto, pero no la pasión que las anima, y, a condición de no tomarlas como simples figuras de retórica, creemos que prueban en forma suficiente que Gustave y Eulalie fueron realmente amantes en los breves días de septiembre de 1840.

Las cartas de Eulalie desvirtúan en cambio la afirmación de los Goncourt y críticos posteriores acerca de su nacionalidad peruana.

Estas cartas están escritas en un francés gramaticalmente correcto (con excepción de la palabra *automate*, que Eulalie escribe *ottomate*), con la facilidad de quien emplea su lengua materna.

En ningún momento Eulalie hace mención al Perú. Sólo en una carta del 6 de mayo de 1841 indica que es inminente su viaje a América, pero no precisa a qué país. Es de suponer que viajó a la Guyana Francesa, pues

es allí que en 1846 Gustave le escribió por intermedio de Louise Colet. Su madre y su hija pequeña residían en Francia, como se desprende de otra de sus cartas, por lo que puede colegirse que su venida a Marsella sólo tendía por objeto ver un tiempo a su familia y luego retornar a la Guyana para reunirse con su marido.

Lo más probable es que Eulalie fuese una *créole*, es decir, una francesa nacida en alguna colonia o simplemente una francesa metropolitana casada con algún funcionario colonial o consular, que la llevaba consigo en sus viajes. Flaubert no ha dejado ninguna descripción de ella, pero sí dos alusiones a su carácter: "esta criatura no tenía una gran inteligencia, pero no era eso lo que le pedía" y "si hubiéramos vivido juntos ocho días, habría quedado apabullado". Observaciones pérfidas e interesadas, lo que se explica, pues fueron hechas en cartas a Louise Colet el 4 de octubre de 1846, con el objeto de atenuar sus celos enfermizos.

Debemos también suponer que era mayor que Flaubert, no sólo porque en 1840 estaba ya casada y tenía una hija sino por un fragmento de su carta del 16 de enero de 1841: "A mi edad, Gustave, se sabe querer mejor y sentir mejor que a la tuya". Se puede adelantar incluso el número de años que le llevaba, pues en la misma carta añade: "Dentro de diez años verás que tenía razón", lo que debe interpretarse como "cuando tengas diez años más, como yo, sabrás querer y sentir". Esta diferencia de edad no debe extrañarnos, pues Flaubert siempre tuvo relaciones con mujeres mucho mayores que él y siempre casadas: *madame* Schlésinger y Louise Colet fueron once años mayor que él, nacieron en 1810.

En resumen, lo que sabemos a ciencia cierta de Eulalie es muy poco. Sabemos que en 1840, durante unos días, fue amante del joven Gustave en Marsella. Sabemos que en 1841 le escribió cuatro cartas ardientes. Sabemos que era casada, que tenía una hija, que en 1846 estaba en la Guyana Francesa. Pero acerca de su edad, de su nacionalidad, de su posición social, sólo podemos adelantar las hipótesis que hemos formulado.

[1970]

Las alternativas del novelista

(Por alternativas del novelista entiendo las opciones que se le ofrecen constantemente en el momento de concebir una novela o en el momento de empezar a ejecutarla).

No hay manera de escribir: hay cientos, miles de maneras. Frente a una página en blanco, el novelista debe hacer forzosamente una serie de elecciones: elección del tema, del estilo, del lenguaje. Estas alternativas son extremadamente numerosas, pero para simplificar y hacer más clara esta exposición he elegido las más significativas.

La primera alternativa del novelista es la de la lengua: en qué lengua va a escribir. Esta alternativa puede parecer quizá algo rara, pero es más frecuente de lo que parece. En el caso del Perú, que es un país bilingüe, es una alternativa que se ha presentado y que se presentará –incluso en el futuro– si la enseñanza del quechua, como está previsto, se va intensificando. Tenemos el caso de José María Arguedas. Todos sabemos que en su adolescencia se expresó preferentemente en quechua, y que inclusive sus primeros cuentos importantes –como lo declaró él mismo–, me parece que en los de *Agua*, fueron escritos en dicha lengua. Fue sólo más tarde que descartó esta lengua, salvo esporádicamente en la escritura de algunos poemas, y optó por el español como lengua de expresión literaria.

Arguedas ejemplifica la alternativa español/quechua. Entre nosotros hay muchos otros casos en los que la alternativa se plantea entre el español y una lengua extranjera. Ha habido varios escritores peruanos que han optado por una lengua extranjera. Citaré el caso de Ventura García Calderón, quien escribió varias obras en francés y, entre ellas, un libro extenso, *Cette France que nous aimons*, que mereció un premio literario en Francia. O César Moro y, según me parece, Juan Ríos, quienes han escrito poemarios en francés. Actualmente un escritor peruano de gran éxito escribe en inglés; me refiero a Carlos Castañeda, que, si bien no es novelista, tiene que ver algo con la ficción, por el carácter delirante de sus libros. Castañeda es autor de *best-sellers* en Estados Unidos, en los que narra las enseñanzas recibidas de un brujo mexicano y sus experiencias

de tipo no conceptual, no cognoscitivo, adquiridas a partir del uso de ciertas drogas.

Hay muchos otros casos en los que las alternativas lingüísticas se le plantean al escritor desde un comienzo y que deciden el destino y el alcance de su obra literaria. Kafka, por ejemplo, que siendo checo y dominando esta lengua así como el yiddish, por su origen judío, escribió sin embargo en alemán; o el caso más actual de Nabokov, que siendo ruso y habiendo escrito sus primeras novelas en ruso eligió el inglés en su obra de madurez, a raíz de su implantación física en la cultura norteamericana y a la adopción de esa cultura. O el caso más curioso de Samuel Beckett, que ha escrito y sigue escribiendo alternativamente en inglés y francés.

¿De qué depende, en realidad, la elección de una lengua y no de otra en el caso, naturalmente, de que se domine dos lenguas en el mismo grado? En algunos casos, de determinaciones de tipo ideológico o político. Es el caso de los escritores catalanes que persisten en escribir deliberadamente en su lengua materna con el objeto de reafirmar su autonomía y su cultura local. O el caso reciente, muy curioso, en Francia, de un renacimiento de la cultura occitánica, lo que hace que algunos poetas, para manifestar su repudio por la cultura oficial y centralizada francesa, escriban en provenzal. Y no olvidemos que el provenzal es una lengua extremadamente hermosa. Ezra Pound decía que era la lengua más hermosa de la Tierra. Y, según dicen, Dante pensó escribir la *Divina comedia* en provenzal.

Pero, en fin, las determinaciones de tipo político no son las más frecuentes entre las que inciden en la elección de una lengua sino que, más bien, son determinaciones de tipo práctico. Los escritores que dominan dos o más lenguas se dejan llevar por razones de tipo pragmático; eligen la lengua que cuenta con una infraestructura mejor desarrollada, que cuenta con editoriales, revistas, críticos, medios de difusión, que permitan una mayor repercusión y un contacto más eficaz con el lector. Todo esto en cuanto a la alternativa de la lengua.

Pero hay una alternativa muchísimo más importante, que es la alternativa del lenguaje.

En todos los idiomas, prácticamente en todos, coexisten dos lenguas: el lenguaje literario, elegante, escrito, llamado –para emplear un término pedante, si se quiere, pero muy utilizado por los críticos– "catarévusa".

Y el lenguaje cotidiano, vulgar, hablado, llamado "demótico". Así, pues, el catarévusa y el demótico son dos formas de lenguaje que coexisten en toda sociedad. En Grecia, por ejemplo, el catarévusa es empleado por los funcionarios, los periodistas, los académicos; el demótico, por el hombre en su vida cotidiana.

Ambos lenguajes diferentes enormemente entre sí no sólo en su vocabulario sino en su sintaxis, en su construcción, en su morfología, en los giros que emplean y también en su verbalización. La coexistencia de ambos lenguajes es una evidencia, pero una evidencia tan luminosa que ciega e impide, generalmente, advertirla. Además, el hecho de escribir está tan ligado con el fenómeno del lenguaje escrito, literario, que es raro que el escritor se libere de este condicionamiento y se dé cuenta de que está utilizando muchas veces, si no un lenguaje muerto, al menos moribundo.

Bueno, aceptando que en todos los idiomas existe ambos lenguajes, ¿cuál de ellos utilizar?

Lo más corriente es la utilización del lenguaje académico, del lenguaje literario, del catarévusa. Un examen sucinto de los últimos cien años de la literatura en español y francés lo demuestra. En España, tanto Clarín como Galdós, Blasco Ibáñez, Juan Valera y sobre todo Gabriel Miró utilizaron el catarévusa, el lenguaje cuidado –si no castizo al menos preciosista–, el lenguaje que demuestra el buen gusto, porque escribir bien se consideraba patrimonio de los escritores; el lenguaje con que se pronuncian discursos y se escriben informes y ensayos. En Francia sucede lo mismo: desde Balzac hasta André Gide o Valéry, pasando por Flaubert y los hermanos Goncourt, el escritor, el novelista es el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y de su calidad literaria.

De acuerdo con esta opción, la novela latinoamericana actual se puede clasificar en dos grupos: el de aquellos que utilizan preferentemente el catarévusa y el de aquellos que tienden al demótico o lenguaje popular. Los ejemplos abundan: entre los primeros podemos citar a Borges (con excepción de algunos cuentos de típico sabor bonaerense), al Cortázar de la primera época hasta *Rayuela*, a Carpentier, uno de los más grandes prosistas artísticos de la literatura latinoamericana, a Lezama Lima en Cuba. Entre los segundos, los que buscan transmitir un habla cotidiana,

oral, vemos a Rulfo, uno de los precursores en este terreno, en México; a Jesús Díaz en Cuba; a Vargas Llosa, Vargas Vicuña, Urteaga Cabrera en el Perú; a René Rodríguez en Venezuela. Tanto unos como otros han escrito obras de gran calidad, sea refinando, extremadamente, el trabajo de una forma artística, sea expresando el mundo cotidiano mediante un habla cotidiana.

Elegir uno u otro lenguaje, por otra parte, no predetermina ni la calidad ni la importancia de la obra. Pero es una alternativa que se presenta y que el novelista debe afrontar decididamente, desde un comienzo. Lo peor en estos casos es adoptar posiciones dogmáticas. Decir por ejemplo que ya no se puede emplear un lenguaje literario, que es un lenguaje caduco, un lenguaje para académicos: está allí García Márquez para contradecirlo. O decir que no se debe emplear el lenguaje cotidiano porque es vulgar, porque es incorrecto: hay fragmentos de *Todas las sangres*, de Arguedas, cuya fuerza, cuya belleza, viene precisamente del lenguaje oral que utilizan sus personajes.

En Francia el problema del lenguaje se planteó en forma muy aguda hace unos treinta o cuarenta años, gracias a la obra de dos grandes novelistas: Louis-Ferdinand Céline y Raymond Queneau, quienes utilizaron por primera vez el lenguaje cotidiano en una novela.

Hasta el año 1932, la posibilidad de escribir una novela en un lenguaje que no fuera el que utilizó Voltaire en el siglo XVIII no se había ni siquiera planteado. Todos los escritores querían ser elegantes, querían ser literarios. Se descartaba, por principio, la vulgaridad. Tentativas por escribir en lenguaje popular se habían efectuado antes, pero en forma muy ocasional o por escritores de tercer orden. En Eugène Sue, por ejemplo, encontramos por momentos ensayos de esta naturaleza, pero Sue confunde constantemente lenguaje popular con argot, que son cosas completamente diferentes. Los únicos escritores, poco conocidos, que se esforzaron verdaderamente en escribir con el lenguaje que se hablaba en su época fueron Jean Rictus y Henry Monnier, pero sus esfuerzos no tuvieron mayor repercusión porque se trató de escritores sin gran talento.

Como repito, es necesario esperar al año 1932 para que surja la primera novela escrita verdaderamente en francés moderno: *Viaje al fin de la noche*, de Céline. Céline hace hablar a sus personajes no sólo como hablaba la gente de su tiempo sino que él mismo escribe, narra en la

lengua coloquial. El impacto y la originalidad de esta novela, desde el punto de vista del lenguaje, fueron únicos en su género y no han sido igualados hasta ahora. Por primera vez se vio entrar en el dominio de la literatura palabras, expresiones, giros, barbarismos, construcciones defectuosas desde el punto de vista gramatical que todos utilizaban en el lenguaje diario pero que en el momento de escribir olvidaban, censuraban o relegaban. Céline utiliza un lenguaje tan viviente, que su traducción a otra lengua es prácticamente imposible y su comprensión nula para quien haya aprendido francés en una academia de lenguas y no en el contacto con la vida.

Si Céline fue quien planteó y resolvió el problema de la incorporación del lenguaje popular a la novela, Queneau fue el doctrinario y el apologista de esta actitud. En las décadas de 1930 y 1940 publicó innumerables ensayos sobre la materia, e incluso él mismo escribió algunas novelas de corte típicamente celiniano. Desgraciadamente, o quizá por fortuna, Queneau no centralizó su obra creativa novelística en el problema exclusivo del lenguaje. Otros problemas lo inquietaron y gracias a ello esbozó, si no dio, soluciones originalísimas a la novela moderna, al punto que es el único escritor francés que se mantiene joven a pesar de sus 70 años y cuya obra es una fuente de sugerencias, de incitaciones, de intuiciones verdaderamente inagotables. Ya tendremos ocasión de hablar nuevamente de él.

En resumen, la disyuntiva del lenguaje es un problema real. Se le plantea a quien se proponga escribir una novela. No es un problema escolar, de preceptiva literaria, ni de disertación académica. Se encuentra en la raíz misma del acto de escribir. Todo autor debe tomar frente a esta disyuntiva una actitud, que determinará la dirección y el alcance de su obra.

Al referirme al lenguaje, no estoy hablando, naturalmente, del estilo. Ambas nociones son diferentes. Se puede escribir en lenguaje literario en diferentes estilos, lo mismo que en lenguaje popular o hablado. Nueva disyuntiva que se plantea al novelista: ¿qué estilo utilizar? Si planteo esta pregunta en términos de alternativa es porque los estilos por diferentes que sean se pueden clasificar en dos grupos, de acuerdo con su proximidad con dos polos de atracción: el estilo cartesiano y el estilo barroco. El cartesiano es el estilo simple, directo, claro, lógico, el que busca expresar por el camino más corto lo que se quiere decir y sin pizca de sombra.

El barroco, por oposición, es el estilo enredado, ornamental, ampuloso, recargado, que rehúye deliberadamente la claridad y se complace, muchas veces, con la complicación.

En todas las épocas ambos estilos han coexistido, con predominio del uno sobre el otro. Lope de Vega era cartesiano por oposición a Calderón o a Góngora. En Francia, Valéry fue cartesiano por oposición a Proust. En el ámbito de la novela latinoamericana actual, Lezama Lima es barroco por oposición al cartesianismo de Borges. En América Latina hay, actualmente, una marcada tendencia al barroquismo. Muchos autores parecen haber descubierto, con delicia, que el barroquismo es un componente del paisaje físico y espiritual latinoamericano. Se menosprecia la sencillez y la claridad, como virtudes menores y caducas, y se admira el estilo frondoso, alambicado, caótico. Fue Alejo Carpentier quien, tratando de la novela latinoamericana, lanzó por primera vez el término barroco y este término tuvo mucha fortuna, pues empezó a circular mucho y hoy mismo la utilizan no sólo críticos sino autores como García Márquez, que en una entrevista mencionaba lo barroco como un componente de su estilo.

Este auge del barroco, digamos de paso, no es privativo de la literatura, sino que opera también en el teatro, a nivel de la dirección escénica. En París, los jóvenes directores de teatro latinoamericano, como Jorge Lavelli, Víctor García o el peruano Rafael Rodríguez, exhuman restos barrocos de Rotrou o del primer Corneille. En el caso de los autores teatrales es explicable porque el barroco se ajusta muy bien a todo lo que sea espectáculo, a la representación, a lo suntuoso, a lo plástico. Pero, volviendo a la novela, decía que Carpentier puede ser considerado como el gran sacerdote del barroco latinoamericano en narración. Observo, sin embargo, que Carpentier muestra cierta imprecisión en el vocabulario. A veces habla de barroco, a veces habla de surrealismo. Surrealismo y barroco, evidentemente, son términos que no se deben confundir. Lo cierto es que Carpentier, que vivió de cerca el nacimiento del surrealismo francés, es extremadamente sensible a las formas, a los objetos, al color, a las texturas, al paisaje, a lo plástico. Carpentier, por ello, percibe con claridad la riqueza de elementos que configuran la cultura latinoamericana: herencias culturales, estilos, razas, etcétera, que muchas veces se yuxtaponen sin haber alcanzado una síntesis. Esto lo ha movido a hablar del continente latinoamericano como de un

continente surrealista en algunos casos y barroco en otros, y a buscar la transposición de este abigarramiento en su prosa literaria. Se trata, evidentemente, de un punto de vista. Barroco puede ser un caribeño, como Carpentier, impregnado de cultura local pero también de cultura europea y que colecciona al mismo tiempo cuadros de la Escuela de París y objetos de arte maya, pero un indígena del altiplano no lo es. Barroco puede ser el templo de la Compañía de Arequipa, pero no el templo de Pachacámac. Barroca puede ser la selva del Amazonas o la manigua del Orinoco, pero no los desiertos de la costa peruana. Quiero decir con esto que en América Latina hay lugar para un arte literario limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales.

Elección de su lengua, elección de su lenguaje, elección de su estilo, las opciones del novelista no terminan allí. Queda una larga lista. Diré algo sobre la elección de su técnica.

La técnica no es otra cosa que la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que éste alcance su máximo de eficacia. La técnica siempre ha preocupado a los novelistas pero en los últimos años esta preocupación se ha exacerbado, hasta el punto de que ha pasado muchas veces a convertirse en un fin en sí misma y no en un instrumento al servicio de algo que la trascienda.

Por lo menos durante quince siglos la técnica de la narrativa se ha limitado a tres procedimientos principales: la descripción, el diálogo y, en cierta forma, el soliloquio. Yo no veo diferencias sensibles entre una novela latina, como *Satiricón*, de Petronio, escrita en el primer siglo de nuestra era; *La vida del buscón*, de Quevedo, en el siglo XVII; el *Adolfo*, de Benjamin Constant, en el siglo XIX, y *El extranjero*, de Camus, en el siglo XX. Los temas pueden haber cambiado pero la técnica es similar.

Hay novelas, por otra parte, que son enteramente descriptivas, como *La historia verdadera*, de Luciano (siglo II); otras son completamente dialogadas, como *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, que es de comienzos del siglo XVI, o *Pelo de zanahoria*, de Jules Renard, del siglo XIX, o novelas que constituyen un soliloquio, como *Molloy* o *Malone muere*, de Beckett. Pero, por lo general, los narradores han jugado con estos tres elementos en diversa proporción.

A estas tres formas de la técnica narrativa tradicional se han agregado nuevos elementos que la han enriquecido, como la conversión del soliloquio en monólogo interior, la redistribución de la cronología y la puesta en tela de juicio del papel privilegiado del narrador.

El origen del monólogo interior podemos encontrarlo en lo que se llamaba en la retórica clásica "la prosopopeya", o invocación, como se le llama corrientemente; es un parlamento dirigido a un interlocutor mudo del cual no se espera respuesta. Pero la invocación presume al menos un interlocutor, sea la divinidad o sea la naturaleza, como los poemas homéricos o los románticos primitivos. Sólo a partir del siglo XIX la invocación se interioriza, prescinde del interlocutor invisible y se convierte en soliloquio, en pensamiento en voz alta o en parlamento dirigido a sí mismo. El ejemplo típico de esta técnica lo encontramos en Dostoievski. En *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov* o *El idiota* encontramos numerosos ejemplos de este parlamento, de esta conversión de la invocación en soliloquio. Desde el punto de vista formal, un monólogo de un personaje de Dostoievski se parece mucho a un parlamento de un personaje de Victor Hugo, sobre todo cuando están fuera de contexto. Y en todo caso no hay que confundirlos. El paso del soliloquio al monólogo interior es mucho más importante y constituye una revolución en la técnica del relato. Por lo general, se admite que el primero en utilizar el monólogo interior fue Édouard Dujardin, en su novela *Les lauriers sont coupés*, publicada en 1887. Se trata de una novela muy mala y que hubiera caído en el más lamentable olvido si James Joyce no la hubiera leído y comentado posteriormente en una carta a Valery Larbaud en 1920, es decir, dos años antes de la publicación fragmentaria del *Ulises*.

Dujardin tuvo una idea genial, que fue la de suprimir la distancia entre el narrador y el personaje y presentar su relato no como un *racconto* del autor sino como el proceso mental de una persona.

En realidad, su novela está llena de desfallecimientos y retornos invencibles a una forma de narración tradicional (diálogo realista, descripciones cartesianas, etcétera), pero en muchas partes logra introducir verdaderamente al lector en el curso de una conciencia pensante y hacerlo asistir y participar en las perplejidades, contradicciones y pruebas de una vida que se da abierta, desnuda, libre, virgen.

El gran defecto de este largo monólogo interior, sin embargo, es que sigue siendo discursivo, es pensamiento transcrito, ordenado, literario, lógico.

Para que aparezca el monólogo interior, tal como lo entendemos ahora, es necesario esperar la aparición del *Ulises*. Lejos estamos entonces de la invocación clásica, del soliloquio romántico, del monólogo discursivo de Dujardin. Joyce formula, por primera vez, el pensamiento no formulado, el pensamiento naciente, esa dimensión complejísima de nosotros mismos, a medio camino entre la imagen y la palabra, entre el sentimiento y el signo que lo expresa, entre la oscuridad y el raciocinio. El monólogo interior es algo que ya no tiene nada que ver ni con el diálogo ni con el soliloquio. Es algo diferente y, como expresa una realidad diferente, tiene que recurrir a un procedimiento diferente.

Digamos que el monólogo interior tuvo una gran fortuna. En las décadas de 1920 y 1930 fue utilizado en la literatura anglosajona en forma bastante mecánica y vulgarizada. Faulkner lo tomó a su vez y le dio una dimensión nueva, personal. En Francia, Valery Larbaud, el traductor de Joyce, escribió varios relatos hacia 1925 imitando a Joyce. Luego, en América Latina, *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, fue el primer caso de novela joyceana, no sólo por el monólogo sino por la construcción de la novela. Luego vino un período de olvido y de abandono hasta que resurgió nuevamente en la novela latinoamericana hacia las décadas de 1950 y 1960, la época de mi adolescencia y mi primera juventud. En *La ciudad y los perros*, por ejemplo, tenemos excelentes ejemplos de una utilización inteligente y eficaz del monólogo interior. En la actualidad cualquier novelista novel lo usa con la mayor desfachatez y la más grande impunidad.

Pero las innovaciones en la técnica de la narración no se limitan al monólogo interior. Mencioné antes una segunda innovación: la redistribución de la cronología en el relato. La novela en sus orígenes era un relato lineal, ordenado en el tiempo; se contaba la acción a medida que iba sucediendo; en ese estilo se parecía mucho al relato histórico. No debemos olvidar que una de las fuentes de la novela fueron las historias de Herodoto y las historias de amor conocidas bajo el nombre de "elegías alejandrinas".

Me sería imposible precisar en qué época y por qué razones el relato se liberó de la cronología lineal y ya en el gran siglo de la novela, el

siglo XIX, el autor se permite el retorno al pasado. Pongamos una novela conocida, *Madame Bovary*, que comienza con el ingreso de Charles Bovary al liceo; a las pocas páginas Flaubert deja en suspenso este relato para retroceder varios años y narrarnos no sólo la infancia de Charles Bovary sino la vida de sus padres. El mismo procedimiento utiliza tratándose de Emma Bovary: la presenta señorita en plena acción, pero en el capítulo siguiente retrocede y nos la muestra niña, luego adolescente, hasta encadenar con su juventud.

Estos retornos al pasado tenían la particularidad de que eran presentados como una remembranza, una incursión al pretérito que el autor efectuaba con el lector para hacerle comprender mejor el proceso psicológico de sus personajes. La innovación cronológica a la que me refiero consiste en traer el pasado hacia el presente y presentarlo como presente y no ir al pasado y presentar el presente como pasado. Consiste, además, en la recurrencia del procedimiento a lo largo de toda la novela, para crear diferentes planos temporales y lograr un contrapunto de situaciones y de épocas.

No cabe duda de que estas irrupciones del pasado en el presente las tomó la literatura del cine. El lenguaje cinematográfico tiene la particularidad de que su único tiempo verbal es el presente. La novela, en cambio, tiene a su disposición toda la gama temporal de la conjugación de los verbos, que permite por simples variantes indicar que se trata de una acción remota o cercana, actual, futura e incluso potencial. El cine, privado de este instrumento, no puede dar la impresión del pasado sino hablando en presente. Los *flash-back* del cine son, desde el punto de vista gramatical, exactamente iguales al resto del filme. La novela, que disponía de un mecanismo para expresar el pasado, convino que era más excitante recurrir al *flash-back*, pues elimina del relato un distanciamiento que entraña el riesgo de aflojar la atención del lector y presentar un aspecto viviente y actual de lo que ya ocurrió. En suma, razones de pura eficacia narrativa.

Sin salir de los problemas relacionados con la cronología, señalaré otra innovación: la compresión del tiempo. Si en el *flash-back* el papel de Joyce es prácticamente nulo, en la compresión del tiempo fue el pionero de toda una familia de novelas que se caracterizan por encerrar la acción narrada en un lapso cada vez menor. De las veinticuatro horas del *Ulises*

pasamos a las doce horas de *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, a las seis horas de *Franny y Zooey*, de Salinger.

El récord de la materia, pues se trata ya de una competencia de tipo casi deportivo, lo tiene Claude Mauriac en Francia: su novela *L'agrandissement* transcurre en el lapso que tarda un semáforo en pasar de la luz verde a la luz roja. Otra innovación de orden técnico es la multiplicación de puntos de vista o la recusación del papel privilegiado del narrador. En sus orígenes el autor de novelas tenía la misma relación con su tema que el historiador con su crónica y el autor épico con su epopeya: una relación de saber absoluto, de omnisciencia. El novelista planeaba sobre su novela, la narraba como algo exterior a él, desde un punto de vista único y elevado que le permitía tener una visión panorámica. En la novela moderna, en cambio, el autor desciende de su pedestal, se confunde con lo narrado, se subdivide en una pluralidad de narradores al identificarse con sus diversos personajes. De este modo, el tema es narrado desde diferentes ángulos y a diferentes distancias. Se logra así una visión no sólo más rica, sino, en algunos casos, muchísimo más verdadera. Tal método narrativo admite algo que no habían visto los clásicos: la ambigüedad de la realidad, la coexistencia de varias realidades según la perspectiva en que uno se sitúe. Henry James, Joyce y Faulkner fueron los precursores de este método narrativo.

Las novelas escritas posteriormente con esta técnica son innumerables. Señalaré sólo dos casos: *El cuarteto de Alejandría*, de Durrell, en que vemos la misma historia narrada por tres personajes diferentes, cada vez con variantes, con nuevos elementos, que modifican y completan o contradicen la versión anterior. Pero un caso realmente extraño y curioso en este tipo de técnica empleada es un libro que es casi un juego: *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau.

Queneau realiza la proeza de narrar el mismo hecho 99 veces; un incidente banal por otra parte: la discusión de un conductor de autobús con un pasajero. Aquí la variación no está puesta en el incidente mismo, que para los 99 testigos es igual, sino sobre el lenguaje que utilizan. Es evidente que un incidente callejero no puede ser contado del mismo modo por un soldado, un académico de la lengua, una portera, un matemático, etcétera.

Haciendo una recapitulación diré que el novelista está actualmente forzado a elegir entre una serie de opciones: lenguaje literario o lengua-

je hablado, estilo barroco o estilo cartesiano, técnica clásica o técnica moderna.

Trataré ahora de una cuarta alternativa: elegir entre el psicologismo y el behaviorismo.

Entiendo por psicologismo la libertad que se tomaban los novelistas de penetrar en el mundo interior de sus personajes y de describirnos sus estados de ánimo, como si se tratara de algo visible, material, objetivo. El alma, el espíritu, la conciencia, la mente, como quiera llamársele, se convertía para los novelistas en un paisaje y se aplicaba para su descripción los mismos métodos que para la descripción de la naturaleza. El novelista no sólo describe los estados de ánimo sino que explica sus motivaciones, elucida sus orígenes, predice su desenvolvimiento. Es la gran época de la novela psicológica (Stendhal, Balzac, Dostoievski, Clarín, etcétera), que alcanza su culminación en Proust, quien lleva su psicologismo a límites insuperables. Hay partes de su novela *En busca del tiempo perdido* que son, más que narración verdadera, una disertación sobre los celos, una verdadera monografía psicopatológica.

Frente a este método de narración impregnado de psicología mentalista o subjetivista, se opone el llamado método behaviorismo, que, renunciando a la descripción de estados de ánimo o de sentimientos, se limita a la descripción de comportamientos. No sé hasta qué punto John Watson, que fue el creador de la psicología del comportamiento, puede haber influido sobre esta concepción del relato. Watson enunció su teoría behaviorista hacia 1912, partiendo de sus estudios sobre psicología animal. Sus ideas tuvieron, una década más tarde, gran influencia en la escuela psicológica francesa, especialmente entre Ribot y Janet. Hay pues cierta concomitancia entre el surgimiento de esta escuela psicológica y el auge de la narración behaviorista. Dos Passos, Caldwell, Hemingway la utilizaron con mayor o menor fortuna. En todo caso, hay relatos de Caldwell y Hemingway que son modelos de narración behaviorista. De los personajes de estos relatos no sabemos otra cosa que lo que hacen o lo que dicen porque su mundo interior sólo lo conocemos, lo aprehendemos a través de los signos de su comportamiento.

En Francia el behaviorismo, como método narrativo, tuvo un precursor de gran talento: Maupassant, especialmente en sus cuentos, no en sus novelas. Pero si Maupassant renunció en sus cuentos cortos a la intros-

pección que estaba en boga en su época y al análisis de sentimientos, no fue porque negaba la posibilidad, la pertinencia de efectuar este tipo de análisis, sino por las exigencias mismas del género que cultivaba, el cuento, y la brevedad y economía de medios que éste exigía. Es necesario esperar la aparición del *nouveau roman* y, dentro de este movimiento, de Robbe-Grillet, para que el behaviorismo adquiera verdadera carta de ciudadanía en Francia. Robbe-Grillet, en sus escritos teóricos, recusa y vilipendia en bloque toda la novela psicológica francesa, a la que acusa de haber partido de un dualismo alma/cuerpo o reflexión/acción inaceptable. Robbe-Grillet no emplea la palabra *comportamiento*, sino la palabra *gesto*. Lo que interesa son los gestos del personaje más que su conducta; imprime sus ademanes, sus relaciones con los objetos, sus maneras de insertarse en el mundo de las cosas. El gesto para Robbe-Grillet no es sólo el signo que permite acceder al mundo invisible e indescriptible de la deliberación, sino que permite aprehender la acción que se soslaya. El behaviorismo como método, cuando se aplica al pie de la letra, tiene un gran inconveniente, tanto mayor que el propio psicologismo, y es que priva al escritor de un campo importante de la realidad. Y este campo es el mundo interior, el mundo deliberativo. Es innegable, y la introspección lo muestra a cada momento, que en nosotros hay una dimensión interna, tan rica y compleja como la acción y que muchas veces no se traduce en acción. Intenciones, deseos, apetitos, planes, ilusiones, quimeras, deliberaciones constituyen un mundo informulado, un mundo que no tiene nada que ver con el comportamiento y que muchas veces lo contradice. Este mundo es inaccesible al behaviorismo y sólo se puede acceder a él mediante el análisis psicológico tradicional. De allí que los narradores behavioristas no puedan nunca describir los personajes solos o en reposo. Siempre lo muestran en contacto con otros personajes, haciendo algo o en contacto con las cosas.

Examinaré una última alternativa: la que puede formularse mediante la disyuntiva espontaneísmo/programación. El espontaneísmo es la forma de escribir basada en el ejercicio permanente de la improvisación, de la imaginación. El novelista no se traza ningún plan, no sabe cuántos personajes habitarán la novela, cómo se llamarán, cómo terminará la acción. Si buscamos un antecedente de este método en el siglo pasado lo encontraremos en Stendhal. Stendhal decía que escribir una novela,

para él, era como tomar la diligencia para ir a Chartres y desembarcar en Burdeos. Quería significar con esto que no sabía en qué dirección iba a ir ni hasta dónde iba a llegar. Este método de escritura le da a sus novelas ese tono desenvuelto, fresco, libre, que aún hasta ahora nos admira. El placer que sentía Stendhal al escribir, pues se sorprendía a sí mismo, es un placer que nos es plenamente transmitido. Por oposición a Stendhal, Flaubert es un novelista que programa y planifica sus obras. Flaubert no sólo hacía esquemas de los capítulos por escribir, sino que establecía planos geográficos y tipográficos, contabilizaba sus personajes y los bautizaba antes de empezar a escribir. Para escribir *Salambó*, hizo un viaje especial a Cartago, trazó croquis de la antigua ciudad y de sus alrededores, y leyó centenares de libros de historia, de arqueología y de religión. Las notas que tomó para su novela póstuma, *Bouvard y Pécuchet*, llenaban diez volúmenes y la novela publicada tiene apenas doscientas páginas. Anotaba además las frases hechas, las estupideces que iban a decir sus personajes en los diálogos. Prácticamente nada quedaba librado al azar.

Stendhal y Flaubert representan, sin embargo, formas un poco primarias de la oposición que hay entre espontaneísmo y programación. El espontaneísmo alcanzó su forma paroxística con los surrealistas y la programación con James Joyce. La escritura automática surrealista es ya el espontaneísmo en estado puro. Stendhal ignoraba lo que iba a sucederle a sus héroes en el capítulo siguiente, pero lo que escribía en ese momento lo escribía con plena conciencia, elegía las palabras que le convenían o las diferentes posibilidades que le brindaba su fantasía. La escritura automática surrealista es el abandono voluntario de toda censura, de todo control, librando el acto de escribir a la ley de las asociaciones mentales o gramaticales. Este método se reveló sin embargo inoperante para la elaboración de las novelas. Sólo fue utilizado en poemas o en textos en prosa extremadamente cortos. La más conocida novela surrealista, *Nadja*, de André Breton, es una novela donde no se aplica el automatismo. Por el contrario, se nota el control de una conciencia literaria vigilante y una lucidez que el mismo autor no puede desterrar.

En lo relativo a la programación, Joyce es con respecto a Flaubert el plan más la estructura. Antes de escribir, Flaubert hacía apuntes, un proyecto, un plan, una documentación, un resumen, un catálogo y un

archivo, pero no una estructura. Por estructura entiendo un orden, un esquema abstracto previo a la ejecución que organiza el relato y lo dota de significación.

En Flaubert, a lo más podría hablarse de un embrión de estructura cromática. En su correspondencia podemos leer que quería que *Madame Bovary* fuera una novela color de moho y *Salambó* una novela amarilla.

Pero en realidad de estructura sólo puede hablarse cabalmente a partir de Joyce. Es conocido el riguroso y complejo esquema que precedió a la elaboración del *Ulises*, esquema que tenía en cuenta el paralelismo entre su novela y el poema de Homero, la distribución de los capítulos de acuerdo con una hora del día, un órgano del cuerpo humano, un color, una figura retórica, un lenguaje, etcétera.

De allí que se haya comparado en alguna ocasión al *Ulises* con una ceremonia de carácter litúrgico como la misa, por el rigor de su desenvolvimiento y el carácter simbólico y funcional de sus accesorios.

En Francia, el primero en ajustar sus novelas a una estructura preconcebida fue Raymond Queneau, quien empleó como esquema general el círculo de su novela *Le chiendent*, que finaliza en el mismo punto en que comienza (esquema utilizado por Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*). Aparte de esto, distribuyó la materia del relato de acuerdo con un orden numérico especial, es decir, en noventa y una secuencias. ¿Por qué? Porque noventa y uno es el producto de la multiplicación de trece por siete. Trece es el número fasto en Francia y siete el número de letras del nombre de Queneau. Además, noventa y uno es la suma de los trece primeros números y la suma de nueve y uno es igual a diez y la de uno y cero igual a uno, pero para Queneau es el número de la muerte.

Otro caso de estructura matemática lo encontramos en *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, que utiliza el número doce. Su novela se compone de doce capítulos y el relato está contenido en doce horas, pero alude a una duración de doce meses. Aparte de ello, el número doce tiene gran importancia en la cábala judía, en la que se inspiró Lowry para estructurar su novela.

Pero no es sólo en las matemáticas que los novelistas han ido a buscar los elementos para lograr una estructura; es también en las artes plásticas, en la arquitectura, en la música, en la mitología. Algunos críticos han querido ver, por ejemplo, en *En busca del tiempo perdido* una estructura

simétrica, cuyo centro sería la ciudad de Combray y sus alas el camino de Swann y el camino de Guermantes, todo esto reforzado por una estructura musical cuyo modelo sería la orquestación wagneriana. Michel Butor, en *La Catedral de San Marcos*, trató de edificar su novela de acuerdo con las leyes que rigen la construcción de este templo, de modo que transmitiera la noción de masa, armonía y ornamentación. Un crítico señaló alguna vez, lo que no he podido confirmar, que Carpentier escribió su novela *El acoso* según las pautas estructurales de la *Tercera sinfonía* de Beethoven y con tanto arte que el tiempo de lectura de esta novela coincide con el tiempo de ejecución de esta sinfonía. Robbe-Grillet planeó en un comienzo su novela *Les gommes* de acuerdo con la morfología de la serpiente uroboro, figura simbólica de los gnósticos, que tiene ciento ocho anillos numerados en tal forma que la suma de los dos anillos anteriores da la cifra del anillo que los sigue. Otros escritores se han inspirados en determinados juegos. El ajedrez sirvió a Nabokov en *Fuego pálido*; él mismo dice que su novela podría reducirse en última instancia al problema de ajedrez llamado *solus rex*. Sanguinetti, en Italia, escribió su última novela de acuerdo con el llamado juego de la oca. Un último caso: Cortázar en *Rayuela* tomó presumiblemente como modelo, lo que no he podido discernir bien, el juego que nosotros llamamos "mundo".

Esta búsqueda de la estructura, por oposición a la improvisión y al espontancísmo, parece tener un doble origen. Por una parte, cierta añoranza de los novelistas por el rigor, por la coherencia de los objetos de las ciencias naturales. Una hoja o una flor es más racional, más perfecta y mejor construida de acuerdo con los principios de la generación interna que el *Quijote*. Por otra parte, ha influido también la boga del estructuralismo como modo de pensar y como método de expresión y de conocimiento de la realidad.

El papel jugado aquí por Lévi-Strauss, cuyas teorías alcanzaron en la última década una gran difusión, parece haber sido determinante. Lévi-Strauss ha acostumbrado a quienes han frecuentado sus libros a buscar y a encontrar en las cosas o en los fenómenos más banales un esquema repetible y desglosable, que preside e informa el conjunto. Si en un hecho social tan variado y ordinario como la cocina Lévi-Strauss descubrió un triángulo culinario comparable al triángulo vocálico o consonántico de los lingüistas, ¿por qué entonces en una novela no puede un escritor

expresar un hexaedro, por qué una novela no puede estar inspirada en un quinteto para instrumentos de cuerda, por qué una novela no puede ser otra cosa que una serie matemática binaria? Yo no conozco directamente, sino por referencia, los trabajos del grupo que en París se reúne en torno a la revista *Change*, que, entre otras cosas, busca aplicar a la elaboración de las obras literarias las altas matemáticas y los ordenadores electrónicos. En todo caso, este movimiento ilustra uno de los casos límites de la programación de literatura.

Sin haber agotado todas las alternativas, me parece que me he ocupado de las principales que se le presentan a un novelista: entre lenguaje literario y lenguaje hablado, entre estilo barroco y estilo cartesiano, entre técnica clásica y técnica moderna, entre psicologismo y behaviorismo, entre espontaneísmo y programación. Faltaría aún referirse a la oposición entre subjetivismo e impersonalismo, realismo y fantasía, etcétera. Lo que he querido simplemente es recalcar la gama de posibilidades que ofrece la escritura novelística, las decisiones que exige y, sobre todo, las elecciones que presupone. Diré, finalmente, que una de las soluciones bastante en boga, para zanjar estas disyuntivas, es asumirlas todas, no mediante una síntesis sino mediante una yuxtaposición. Actualmente en Europa y América Latina hay innumerables novelas-mosaico, lo que revela en sus autores una gran conciencia de los problemas de la novela y de sus variadas formas de expresión y una enorme habilidad en el montaje y la utilización de las diferentes opciones que se les presentan. ¿Pero es ése el verdadero camino de la novela? Desgraciadamente en la novela no hay caminos ni recetas. Cada cual se hace su propio camino, sin otra luz, sin otro consejero que su propio talento.

[1973]

Dos diaristas peruanos

El diario íntimo es un género ausente del marco literario peruano e hispanoamericano. En el ámbito de la lengua española no existe un Amiel, un Pepys, un Jünger. El desinterés entre nosotros por una forma de expresión literaria tan frecuente en otras áreas lingüísticas no ha sido aún objeto de examen. Sólo cabe formular hipótesis: falta de tradición, poca capacidad introspectiva, conciencia inmadura de la propia persona, menosprecio por un tipo de obra cuya repercusión es generalmente póstuma y, en último término, ¿por qué no?, concepción machista de la literatura, que hace considerar la redacción de un diario como cosa de señoritas.

Por ello es interesante comentar la publicación muy próxima en el tiempo de lo que podría llamarse dos "semidiarios" peruanos: el de José García Calderón y el de Alberto Jochamowitz. Se trata de "semidiarios" en la medida en que ninguno de ellos se ajusta a las características típicas de este género. El de García Calderón más que un diario es un conjunto de cartas, acompañado de unas pocas notas personales y que abusivamente lleva en la carátula el rótulo de *Diario íntimo*. El de Jochamowitz es una sucesión de notas sobre hechos y personas, más próximo a la colección de artículos o estampas que a los apuntes rápidos, espontáneos, certeros, autocríticos y generalmente implacables, propios de los diarios íntimos.

Ambos textos tienen además cierta conexión: aparte de haber sido escritos en francés, Jochamowitz fue quien descubrió, tradujo, prologó y gestionó la publicación del manuscrito de García Calderón. Digamos de paso que ambos autores fueron contemporáneos y amigos.

Aquí terminan las similitudes. El diario de Jochamowitz es simplemente una curiosidad bibliográfica, cuyo interés es prácticamente nulo, obra de un sesentón que vivía retirado y contemplaba su vida no sin cierta complacencia. El de García Calderón, a pesar de su brevedad, es relativamente valioso por ser obra de un joven que lo escribió en pleno fuego de la acción –la Guerra del 14– y deja traslucir un espíritu lúcido, una sensibilidad artística en pleno desarrollo y un coraje que raya en la temeridad.

Alberto Jochamowitz fue un destacado profesional –ingeniero– y hombre público que desempeñó cargos de responsabilidad, entre ellos el de ministro de Obras Públicas bajo el gobierno de Augusto B. Leguía y agregado cultural en París en época de los presidentes Manuel Prado y Belaúnde Terry. Su bibliografía es impresionante, pues comprende una veintena de títulos, desde un tratado de topografía (1906), un estudio de los boratos en América (1917), hasta ensayos sobre Sara Bernhardt, Ricardo Palma, Baca Flor, Machu Picchu, etcétera. Aparte de fecundo polígrafo, fue pianista aficionado y, en la segunda mitad de su vida, pintor de paisajes neoimpresionistas. Extremadamente cordial, sociable, activo y longevo, murió en París en 1972, cerca de los 90 años.

Su diario fue publicado en francés por sus propios medios –colijo que en 1971, a pesar de que la edición no lleva pie de imprenta–, bajo el título poco original de *Lima d'antan*. Sus anotaciones abarcan en 335 páginas dos años y medio de su vida, de agosto de 1947 a diciembre de 1949.

¿Qué puede haberlo movido a redactarlo? A diferencia de otros diaristas, no fue protagonista ni testigo de hechos excepcionales, ni hombre torturado por problemas morales o metafísicos, ni creador deseoso de llevar el registro de su propio itineriario artístico y espiritual. Fue casi toda su vida un funcionario probo y minucioso, con un sentido cívico de la función administrativa y un sincero deseo de servir a su país. Aparentemente nada lo llevaba a escribir un diario.

Dos hechos de su vida explican sin embargo que se convirtiera en diarista ocasional. Dos hechos además sincrónicos: la muerte de su mujer y la pérdida de su empleo público.

La muerte de su esposa lo afectó sensiblemente, en particular porque quedó sin interlocutor, siendo un hombre sociable y conversador. El diario se convierte así en un derivativo de su afán de comunicación, y él mismo en el prólogo de su *Lima d'antan* confiesa: "Fue entonces que con la intención de proseguir esta conversación sentimental [con su esposa difunta] pensé redactar mi diario".

La pérdida de su empleo tuvo una doble consecuencia: por un lado dejó sin aplicación su gusto por el trabajo y por el otro le creó el sentimiento de haber sido víctima de una injusticia. La soledad, la desocupación y el descontento son el marco espiritual que condiciona la redacción de su diario.

¿Qué escribe en él? Lo que puede escribir un hombre culto pero sin brillo que ha viajado bastante pero que tiene encima cuarenta años de burocracia, un hombre que se aburre en su residencia campestre y cuyos entretenimientos son tocar el piano, leer, ir al cine, escuchar un concierto, dar una conferencia, frecuentar en Lima a viejos amigos, asistir a reuniones, agasajos y conmemoraciones, y codearse de vez en cuando con algún personaje importante de paso por la capital.

Desde el punto de vista informativo el diario ofrece en consecuencia poco interés, salvo una que otra charla con algún señorón que participó en enjuagues políticos de la época. El resto es de una penosa banalidad, las observaciones comunes de un hombre común, el esfuerzo a veces patético de quien porfía por mantener una apariencia de vida intelectual en un medio personal y cultural árido y tedioso.

Como ejemplo citaré uno de sus tantos apuntes: "25 de septiembre de 1947. Tuve el gusto de asistir a un filme francés... El filme que vi me volvió a situar de inmediato en el ambiente francés: lengua, personajes, gestos, vestidos, gustos, elegancia, imaginación, libertad, encanto, etcétera. Hormiguea de detalles sabrosos, muy vivientes y exactos".

Citar textos de esta naturaleza no conduce sino al vacío. Quizá más interesante es reconstruir algunos rasgos de la personalidad del autor a través de algunas anotaciones reiterativas. Por ejemplo, la autoconsideración.

El 3 de septiembre de 1947 da una conferencia en la Alianza Francesa titulada "Hommage à la France". Escribe entonces: "Mi conferencia debió interesar a los editores, pues los seguí con la vista y pude darme cuenta de su atención y de su simpatía conmigo por mi amor a Francia".

El 10 de noviembre de 1947 asiste a una iglesia a la consagración del obispo de Cajamarca, Pablo Ramírez Taboada. Este prelado es su amigo, lo que lo enorgullece y al respecto anota: "Me sentí halagado porque se interesa en mis libros; estaba sorprendido de que pueda dominar géneros tan diferentes...". (A continuación cita una larga lista de sus obras).

En otra página cita textualmente el piropo o "requiebro" que le dijo a una dama, lo que prueba que le pareció muy ingenioso: "Señora, estoy seguro de que las reinas, en este momento en Lima, debían tener vergüenza de pasar delante de usted".

Esta autoconsideración está unida a cierta ingenuidad que raya a veces en lo cómico y despierta nuestra simpatía. Es el caso de su reac-

ción cuando Pedro Beltrán lo "desembarca" de un cargo honorífico que desempeñaba en el Banco Central de Reserva. Por toda protesta va donde el poderoso oligarca y le ofrece un ejemplar de dos volúmenes de su obra *Mi vida profesional*, en la que narra detalladamente los servicios prestados a la nación.

A la autoconsideración –y como reverso de la medalla– se une, según notamos en un diario, una susceptibilidad exagerada, que lo mueve con frecuencia a considerarse objeto de desplantes y de la inconsideración de sus contemporáneos. Abundan las páginas en las que se queja porque no se le citó en un discurso, no se le agradeció un servicio, no se le aceptó un ofrecimiento, no se le dio el elogio que esperaba o no se le extendió la invitación a la que se sentía con derecho. Este elevado sentido que tenía de sus méritos y su casi enfermiza tendencia a sentirse víctima de errores en materia de preeminencia o protocolo hacen de nuestro autor no diré un Saint-Simon de bolsillo pero sí de monedero.

En cuanto al estilo de su diario, tiene un mérito incomparable: el de no existir. Aparentemente nada lo tipifica, a no ser una acumulación de ausencias: ni mal gusto, ni pedantería, ni retórica, ni amaneramiento, ni búsqueda del rasgo personal. Jochamowitz utiliza el lenguaje con una magnífica indiferencia por sus posibilidades expresivas, sin plantearse jamás el problema de si las palabras contienen algo más de lo que representan y si en ellas puede haber una carga afectiva, poética o simbólica que es posible liberar. Es el lenguaje correcto, instrumental y sin relieve del escriba.

En fin, su diario revela una mentalidad de un conservadurismo político y artístico a toda prueba. Es cierto que como leguiísta representaba a una nueva clase emergente de tecnócratas y funcionarios, por oposición a la vieja oligarquía nativa, pero fue visceralmente antiaprista y anticomunista –compara a los comunistas con los "chacales"–, beatamente francófilo, impermeable a todo lo que podía comprometer su visión estática y paternalista de la realidad y con una comprensión estrecha de los verdaderos problemas del país, en el que ve y exalta sólo ciertas prominencias arqueológicas o artísticas: Machu Picchu, Baca Flor, Ricardo Palma. El siglo le pasó por delante y no alcanzó a tomarlo.

El libro de José García Calderón es otra cosa. Aparte de un testimonio original sobre la Guerra del 14, es un documento humano y valioso, pues

nos ilustra sobre las experiencias de un hijo de la burguesía peruana embarcado, por un sentido romántico de la aventura, en una contienda que no le concernía directamente. A los 25 años se enrola como voluntario en el Ejército francés y un año y medio después muere en plena acción bélica.

Su participación en la guerra es además pintoresca y posee una belleza casi literaria. Hay quienes pasaron la guerra en una trinchera, en un tanque, en una casamata, en un hospital o en las oficinas del Estado Mayor. García Calderón la vivió a mil metros de altura, en la barquilla de un globo cautivo. Su misión era observar las líneas alemanas, levantar planos de sus fortificaciones, detectar los movimientos de sus tropas, localizar sus piezas de artillería, misión que cumplió a la perfección gracias a sus cualidades de dibujante y a sus conocimientos de topografía. En los diecinueve meses que estuvo en el frente fue ascendido de soldado raso a sargento y luego a suboficial, poco antes del accidente que le costó la vida.

¿Qué lo movió a enrolarse? Todo lo predestinaba a una vida plácida, larga e intelectualmente provechosa, al igual que sus hermanos Francisco y Ventura, que fueron dos destacados escritores. Hijo de un ex presidente de la república, perteneciente a una familia afortunada, hacía ocho años que llevaba en París una existencia creativa, alejada de toda privación, dedicado a su pasión por la pintura. Cuando estalla la guerra abandona sus pinceles y parte al frente.

Alberto Jochamowitz, en el preámbulo al diario, aduce que se enroló por su amor a Francia, a la que debía su formación espiritual. Luego añade sibilinamente que "había cometido faltas en el pasado que era indispensable expiar". ¿Qué faltas serían éstas? El diario-epistolario de García Calderón contiene sólo una vaga referencia a problemas de este tipo cuando escribe: "Tú nunca sabrás a qué grado de repugnancia progresiva de mí mismo me condujeron las imbéciles complicaciones de mi vida".

No da más detalles sobre este asunto. Por ello es preferible dejar en suspenso toda conjetura sobre su enrolamiento como un acto de expiación. Más pertinente es invocar las propias razones que él da para explicar su conducta. El 8 de marzo de 1915 escribe, comentando la muerte de un recluta amigo suyo: "Él se había enrolado por las mismas razones que yo: una necesidad stendhaliana de vivir intensamente, de dar lo máximo, de vivir noblemente el peligro".

Ahora puede parecernos extraño que un joven artista decida participar voluntariamente en una guerra y encuentre la experiencia exaltante. No era así en tiempos de Stendhal, que nuestro autor cita, ni de su personaje preferido, Fabrizio del Dongo. Y tampoco lo era a comienzos del siglo XX. La guerra, para muchos intelectuales de esa época, seguía siendo el ejercicio viril por excelencia y ejercía sobre ellos una fascinación ética y estética. Recuérdese el caso de Ernst Jünger y su concepción caballeresca, diríase aristocrática, del combate guerrero. Al otro lado de la línea de fuego, Apollinaire compara en un poema el estallido de un obús a una mimosa en flor, y André Masson, un soldado muerto a la Leona Herida del Museo Británico. García Calderón celebra también en su diario "el maravilloso retumbar de los cañonazos" y encuentra una ametralladora tan bella como un galgo.

Lo interesante de este diario es cómo esta concepción romántica de la guerra va siendo rápida y progresivamente minada por la experiencia cotidiana. El joven recluta encuentra que el peligro que esperaba afrontar para poner a prueba su temple es prácticamente inexistente. Ya al mes de estar enrolado escribe: "El silbido de las balas del que yo descontaba por adelantado el escalofrío no llega ni a mantener despiertos a los hombres". Más tarde añade: "No hay por qué esperar que los alemanes salgan de sus trincheras... Batirse contra ellos es tan insulso como hacer la corte a las mujeres". Su desencanto en esta guerra inicial de posiciones llega al máximo cuando, en la noche de Navidad, franceses y alemanes abandonan sus refugios para conversar y canjear cigarrillos. ¿Qué tipo de guerra era ésa? En un momento la compara a una "feria en la cual con pequeñas carabinas se tira de cerca sobre las pipas suspendidas y sin mayor preocupación".

En vano hace gestiones para ser enviado a lugares más expuestos. Desde París sus hermanos ejercen sobre él una protección omnipresente y tratan de evitarle lo peor, lo que suscita sus protestas. Durante un corto período pasa de combatiente a cartógrafo. "Arquitecto de trincheras", se queja, "después de haber hecho dibujos para una revista esnob; la vida ofrece cambios inesperados". Pero al menos aprovecha su nuevo destino para desafiar el peligro y así anota con satisfacción haberse aproximado hasta sólo ciento cincuenta metros de las baterías alemanas para trazar un croquis más exacto.

Su situación cambia cuando a los cinco meses de estar en el frente es destacado a los globos cautivos. El peligro no aumenta. Al contrario, la altura en la que opera la barquilla la pone al abrigo del fuego enemigo. Pero por primera vez tiene la certeza de estar realizando una tarea realmente útil. A veces permanece hasta quince horas consecutivas en el aire. En tiempo brumoso aprovecha para leer (paso por alto la cantidad de libros que encarga a París) o para escribir su diario-epistolario. Pero en tiempo claro no tiene tiempo de descanso, actúa como un espía invulnerable y esto lo reconforta. "Desde lo alto", escribe el 16 de marzo de 1915, "oigo las órdenes que los comandantes dan a las piezas de artillería desde antes que estas disparen y enseguida yo observo los estallidos a lo lejos; así corrijo el tiro hasta que sea eficaz. Esto es guerra moderna y muy científica". El 22 de mayo anota: "Yo quiero hacer un reglaje para que el cañón 75 dispare a quince kilómetros de distancia con sólo un error de doce metros y medio".

Su entusiasmo, sin embargo, va decayendo. Hay un momento en que toma conciencia de que se ha convertido en un tecnócrata del arte de matar. El 7 de mayo de 1915 escribe: "Ayer vi desde mi globo una casamata que se incendió... ¡La muerte! Esta palabra no despierta ya pena a los que quedan. ¡Y, sin embargo, te das cuenta de que yo paso mi vida en espiar baterías, trenes, convoyes para hacerlos demoler! ¿Cómo es que la ternura y el placer de destruir pueden ir juntos?".

Al mismo tiempo, la incomodidad que al comienzo fortalecía su ánimo lo mortifica. Se queja de los piojos, del olor a cloroformo, del dormir en el suelo, aparte del frío y de las náuseas que siente en la barquilla. El carácter absurdo y espantoso de la guerra se le ha revelado. El 14 de junio de 1915 escribe: "Todos los días se avanza; no se hacen prisioneros; los soldados sobreexcitados han tomado el hábito de matar a todo el mundo a la bayoneta". En julio anota: "Yo pierdo camaradas todos los días; la guerra es atroz y me deja sin defensa contra la piedad, mi gran enemiga".

Estas experiencias van produciendo en él una profunda mutación. Su amor al peligro, su desprecio por la vida sufren un vuelco, al mismo tiempo que su concepción romántica e individualista de la guerra pierde toda vigencia. "Mi vida tiende a despersonalizarse, a fundirse en la naturaleza y en la vida de los otros, y así resulta que no hay nada de definitivo", anota. Podemos leer también: "La guerra, cosa extraña, y su derroche

de vidas, me ha hecho ver qué cosa noble es la vida y el desatino que se comete al destruirla".

Estas reflexiones, sin embargo, no influyen sobre su comportamiento. Él ya está instalado, impersonalmente, en la guerra y abandonar el frente no le pasa por la cabeza. Sabe que será larga, pero confía en que saldrá con vida e imagina ya los viajes que hará cuando termine. "Ya no creo que una bala alemana sea el único fin posible", escribe en mayo de 1915. Empieza a estudiar ruso para entenderse mejor con su amiga polaca, destinataria de su diario-epistolario. Encarga a París un quepí engalonado. Se felicita de tener a su servicio un ordenanza. Las ascensiones en globo continúan. La bala enemiga que él buscó al comienzo y luego descartó no llegó nunca. Pero un día de mayo de 1916 una violenta tempestad lo sorprende en el aire; su barquilla deriva hacia las líneas alemanas y vacila. Después de enviar a tierra sus últimas observaciones se arroja en paracaídas con tan mala fortuna que se estrella contra el suelo. Del colegio Recoleta de Lima a una fosa común del norte de Francia.

Estos dos "semidiarios" tienen en definitiva poco valor literario –nulo en un caso y relativo en el otro– y su interés solamente reside en que fueron escritos por dos peruanos. Comentarlos ha sido posiblemente un pasatiempo. Pero tal vez de su oposición pueda sacarse alguna enseñanza. Ellos ilustran sobre dos formas diferentes de vivir, que no fueron quizá ejemplares pero sí ejemplificadoras. Una larga vida dedicada a la función pública y a la burocracia puede ser provechosa cuando se tiene talento, y una vida entregada juvenilmente a la aventura sólo rinde sus frutos cuando se sobrevive.

[1974]

Del espejo de Stendhal al espejo de Proust

Tanto Stendhal como Proust recurren, en circunstancias muy concretas, a la metáfora del espejo para explicar su concepción de la novela. La comparación de Stendhal –"un roman est un miroir qui se promène sur une grande route" ["una novela es un espejo que pasea por un gran camino"]– ha sido citada hasta la saciedad, pero siempre en forma incompleta y fuera de su contexto, de modo que sin las ramificaciones que la matizan y enriquecen, queda convertida en una forma rígida, *à sens unique*. La frase de Proust ha sido menos comentada y mucho menos citada debido a la longitud y complejidad del período donde está inserta. Comparar ambas definiciones invita a reflexionar acerca de la ecuación novela-espejo y a las derivaciones de la misma desde *Rojo y negro* (1830) hasta *En busca del tiempo perdido* (1918-1927), es decir, al cabo de un siglo.

La frase de Stendhal (*Rojo y negro*, libro II, capítulo XIII) se encuentra en uno de esos paréntesis, acompañados o no del correspondiente signo ortográfico, que abundan en sus novelas y que él utiliza para hacer una aclaración adicional, presentar una excusa o interpelar directamente al lector. En el presente caso su paréntesis, larguísimo, cumple además la función justificatoria. Acaba de criticar con acritud a los jóvenes de la aristocracia francesa, de los que Matilde de la Mole aparenta estar enamorada, pero luego, analizando el estado de ánimo de Matilde, añade que de quien está realmente enamorada hasta el paroxismo es del plebeyo Julien Sorel, al extremo que le da fiebre y considera ésta como un castigo a su desmedido amor. De inmediato Stendhal abre un paréntesis para decir que Matilde es un "personaje imaginario" y que al describir sus extravagancias el autor "no injuria a las muchachas que brillan en los salones de París...". Como esta excusa no le basta busca otra y la encuentra en el célebre párrafo del espejo:

"Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accu-

sez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former" ["Eh, señor, una novela es un espejo que pasea por un gran camino. A sus ojos, a veces refleja el azul de los cielos, a veces el fango de los lodazales del camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en su cesta será acusado por usted de inmoral! ¡Su espejo muestra el fango, y usted culpa al espejo! Culpe mejor al gran camino donde está el lodazal, y aun más al inspector de caminos que deja el agua estancarse y formarse el lodazal"].

Como podrá verse, dentro de su contexto y sin amputaciones, la definición stendhaliana es muchísimo más compleja. Lo que primero cabe observar es que está en contradicción flagrante con la excusa dada al comienzo de su paréntesis, cuando invoca el carácter "imaginario" de sus personajes para justificar la rareza de su conducta. Un espejo, evidentemente, no puede reflejar lo imaginario. Al recurrir a la imagen del espejo el razonamiento de Stendhal da un salto lógico y sitúa el problema de la novela en un plano no solo estético sino moral.

Desde el punto de vista estético su definición equivale a la formulación de una regla, al considerar que la novela no es invención sino reproducción de la realidad. De este modo se anticipa a los naturalistas, brindándoles una definición de su arte y enlaza con la concepción latina, especialmente horaciana, del "arte, imitación de la naturaleza", que se mantiene como un dogma del clasicismo hasta Boileau.

Desde el punto de vista moral formula implícitamente la premisa de la irresponsabilidad del artista frente a la fealdad del mundo, del cual su obra no es más que un reflejo objetivo. Pero, moralista a su manera, no se contenta con absolver al artista sino que trata de buscar un responsable. Su primera reacción es acusar simplemente al mundo, al "grand chemin où est le bourbier", pero luego pone en tela de juicio a los que hacen o están encargados del mundo, a "l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former". De este modo, a través de un razonamiento impecable, Stendhal llega a la conclusión de que la novela es no solamente un espejo, sino espejo que denuncia y, más aun, espejo en el cual el lector puede reconocer al culpable.

No está de más insistir en que la definición stendhaliana es una definición ocasional, motivada por las razones que hemos expuesto, y que no se ajusta a la imagen que tenemos de sus novelas. No puede

negarse que en ellas hay un contenido realista, documental –especialmente en *Lucien Leuwen*–, pero en su época el realismo aún no ha surgido como procedimiento literario ni el naturalismo como escuela. Las novelas de Stendhal pueden muy bien ser un espejo, para utilizar su metáfora, pero no un espejo que el novelista lleva irresponsablemente en su mochila para que quienes vengan por detrás vean el reflejo del mundo, sino un espejo que el autor lleva en la mano y que dirige intencionalmente y concienzudamente sobre lugares predilectos y elegidos y que muchas veces escamotea para no dejar brillar otra cosa que su fantasía.

La alusión de Proust al espejo está también contenida en una de esas interminables digresiones caras al autor, al lado de las cuales las de Stendhal parecen las de un ancestro timorato. ¿Proust utilizó intencionalmente como un homenaje a Stendhal la referencia al espejo? Las menciones a Stendhal en *En busca del tiempo perdido* son numerosas y a través de ellas se puede reconstruir el interés creciente de Proust por el autor de *Armance*. Si en *A la sombra de las muchachas en flor* permite impunemente que un personaje diga de Stendhal que era de "una vulgaridad horrible", en *La prisionera* el narrador-Proust habla a Albertine de Stendhal con la misma admiración que de Dostoievski y Tolstoi. Se sabe también que Proust estaba orgulloso de una carta que le envió Henry James en la que éste comparaba *Un amor de Swann* con *La cartuja de Parma*.

Volviendo a la referencia de Proust al espejo, ella figura después de un extenso análisis de la personalidad del escritor Bergotte (segundo libro, primera parte). El narrador-Proust alude al medio familiar de Bergotte y a los chistes "moitié prétentieux, moitié bêta" ["mitad pretenciosos, mitad tontos"] que hacía con sus hermanos. Pero enseguida, considerando esto como superfluo, pasa a una definición del genio literario, en los términos siguientes: "De igual modo, aquellos que producen las obras geniales no son los que viven en el medio más delicado, que tienen la conversación más brillante, la cultura más extensa, sino aquellos que tienen el poder, dejando bruscamente de vivir para ellos mismos, de volver su personalidad semejante a un espejo, de tal modo que su vida, por mediocre que pueda ser mundanamente y en cierto modo intelectualmente hablando, se refleje en él, pues el genio consiste en el poder reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado".

Salta a la vista que la alusión de Proust al espejo plantea una problemática totalmente diferente. No se trata *stricto sensu* de una definición de la novela, como en el caso de Stendhal, sino de una explicación de la creación artística en el campo literario. De ella están excluidas además las consideraciones morales que preocupaban a Stendhal. En ningún momento Proust se plantea el problema de la veracidad de lo narrado y de la responsabilidad del narrador. Su apreciación es puramente estética.

Analizando más de cerca su digresión acerca del genio literario como espejo reflectante, puede notarse que el término *espejo* ha sido utilizado por Proust en un sentido impropio, pues contradice todo el desarrollo de su argumentación. Un espejo refleja la realidad tal como es y en consecuencia es imposible que un escritor-espejo pueda convertir, como pretende Proust, una realidad intelectual y mundanamente mediocre en una obra artística. De todo el contexto del párrafo se desprende que el término que debió haber empleado es *prisma* y el verbo *refractar* en lugar de *reflejar.*

Es importante destacar la noción de prisma –implícitamente contenida en la definición proustiana–, porque ella es uno de los elementos esenciales de la novela moderna, impensable un siglo antes. El principio stendhaliano de la novela-espejo, que tanta fortuna tuvo en el siglo XIX, es sustituido por Proust por el de autor-volumen refractante. Esta sustitución supone un grado más de conciencia del quehacer novelesco. En los autores más importantes de nuestro siglo encontramos esa visión prismática de la realidad, se ponga el acento sobre la deformación de su imagen, la descomposición de sus elementos o la multiplicación de sus perspectivas. La noción de prisma permite además superar la dicotomía invención-reproducción, origen de debates tan largos como estériles, y reemplazarla por la noción de transformación. El novelista no se limita a jugar con los elementos imaginarios o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y, en ciertos casos, lo suplanta.

Además de la noción de prisma, el citado párrafo de Proust contiene tres apreciaciones que ilustran su concepción de la tarea creadora. La primera de ellas es que para el artista no existen temas privilegiados. La

concepción del *beau à traiter*, que fue la pesadilla de los clásicos y supervivió en los románticos, queda definitivamente descartada. La cualidad intrínseca del tema no interesa, pues el autor-prisma puede convertir no importa qué espectáculo en materia literaria. Otra apreciación es que el genio literario no depende de la educación, de la cultura ni del medio social del autor. Por este motivo es que Proust censuró en *Contra Sainte-Beuve* el método crítico-biográfico, consistente en explicar la obra por la vida. Proust, sin enunciarlo explícitamente, considera el genio literario como un don, capaz de coexistir con una personalidad vulgar, inculta o corrompida. Pero como un don que es necesario descubrir mediante el esfuerzo y afinar con fanatismo, al precio de inmolarle nuestra vida. Y todo ello sólo es posible mediante un acto volitivo, una elección que presupone la *mise en jeu* de toda nuestra existencia y la renuncia –como en el caso de Proust– "a vivir para sí mismo", a fin de convertirse en el cuerpo refractante de su vida y del mundo.

Es obvio que la alternativa espejo-prisma, útil para elucidar ciertos aspectos de la evolución de la novela, ha sido superada en obras más recientes, especialmente francesas. Dicho criterio no es aplicable a las novelas de Robbe-Grillet o de Jean Ricardou, porque en ellas ha desaparecido uno de los elementos de la ecuación realidad-obra literaria. Abolida la realidad como modelo o referencia por reflejar o refractar, la obra literaria se convierte en un objeto lingüístico autosignificante, opaco, que no remite a otro mundo que el de su propia estructura.

[1969]

Chariarse o el vate vagante

La reedición por el Instituto Nacional de Cultura de *Los ríos de la noche*, de Leopoldo Chariarse, y la publicación de sus libros inéditos *La cena en el jardín* y *Los sonetos de Spoleto* son un homenaje a uno de los poetas vivos más importantes del Perú y al mismo tiempo un acto de reparación hacia un artista cuya obra había sido olvidada por la mayoría de nuestros críticos y pasada por alto por gran parte de nuestros antólogos.

Cabía naturalmente la disculpa de que Chariarse está ausente del Perú desde hace veintidós años y que hasta la fecha era autor de sólo un libro, *Los ríos de la noche*, publicado a quinientos ejemplares en 1952. Pero este libro tenía méritos suficientes para que su nombre fuera retenido y su obra pasara a formar parte del fondo permanente de nuestra poesía.

Si hubo olvido fue tal vez porque *Los ríos de la noche* es un libro incómodo, en algunos aspectos anacrónico, difícil de ubicar dentro de nuestro horizonte poético, sin relación directa con lo publicado antes en el Perú y evidentemente sin posteridad, ya que es desconocido por las nuevas generaciones de poetas.

Una relectura atenta de los cuarenta poemas de este libro nos sume aún en la perplejidad. ¿De dónde viene esa poesía de un desenfrenado y por momentos agobiante lirismo? ¿De una tradición nacional, hispánica, universal? Estos poemas fueron escritos entre 1946 y 1952, cuando en nuestro medio los poetas más leídos eran César Vallejo, Martín Adán, José María Eguren, Pablo Neruda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, García Lorca, Juan Ramón Jiménez, entre los de lengua española; T. S. Eliot, R. M. Rilke, S. George, algunos surrealistas franceses, entre los de otras lenguas. Yo no encuentro huellas directas de ninguno de estos poetas en Chariarse. De ninguno de ellos en particular, pero sí un eco de lecturas de casi todos ellos y otros, rápidamente asimiladas y adaptadas a su propio registro musical, espiritual y verbal.

Los ríos de la noche es en todo caso un libro culto, literario, en el sentido noble del término, de una ausencia total de mal gusto y de una complejidad gramatical rara en un poeta que publicaba su primera obra, con poemas escritos al salir de la adolescencia.

Una revisión de los epígrafes que figuran en el libro puede darnos una idea de las preferencias del poeta y de su gusto ya temprano por el estudio de las lenguas, la cita erudita y las alusiones literarias: Pietro Bembo, Goethe, Bécquer, Hölderlin, Jorge Guillén, el *Génesis*, Eliot, Keats, Tennyson. Si se añadieran unos nombres a este inventario podría tal vez reconstruirse el cuadro de las lecturas del autor y delimitar el ámbito de la tradición literaria de la que se nutre su poesía: Manrique, el romancero, el Siglo de Oro español, los poetas metafísicos ingleses y simbolistas franceses. Ninguna huella en cambio del modernismo ni del ultraísmo latinoamericano, ni de los poetas peruanos inmediatamente anteriores, como Eielson, Salazar Bondy, tal vez sí Xavier Abril y una impregnación de poetas insulares, como Westphalen o Sologuren.

En fin, esta referencia a las fuentes literarias de su poesía es más que nada anecdótica, pues un poeta no se explica solamente por sus lecturas. Sólo es mi propósito insistir en esta afirmación: *Los ríos de la noche* se inscribe dentro de una tradición universal y no puramente local. Es la respuesta personalizada a la incursión precoz del artista por la poesía proveniente de las más diversas regiones y épocas, un crisol donde se funden, marcadas por el sello de un temperamento desesperadamente elegíaco, las influencias más remotas y dispares.

En *Los ríos de la noche* pueden ya advertirse dos esquemas formales que mostrará su poesía ulterior y que corresponden a diversas aperturas de compás de su aprehensión de la realidad: la canción y el poema denso, complejo, conceptual. A la primera tendencia corresponden poemas como "El verano", "No lejos de aquel río claro", "El agua lejana", "En la partida", "La pequeña canción del regreso", "Atardecer". A la segunda tendencia, el resto de los poemas y muy especialmente, por su extensión y elaboración más complicada, "Habla el invierno", "Eva" o "Tithonus a la aurora", poemas ejemplares dentro de su género y en los cuales se siente pasar el soplo de una poesía cósmica, nutrida de sabiduría y de conocimiento, singulares en nuestro medio.

La alternancia entre canción simple y poema completo es una observación marginal. Lo importante en *Los ríos de la noche* es que este libro es el granero que contiene potencialmente la poesía de su madurez. Chariarse no es un poeta de mutaciones y mudanzas sorprendentes. Inútil es buscar en él esas renuncias o revisiones desgarradoras de su obra anterior

o esas reconversaciones a lo de moda o vigente. Tempranamente edificó las bases de su obra y todo lo siguiente no ha sido sino un trabajo de modulación, de decantación y de perfeccionamiento de lo ya adquirido.

Como tema permanente de toda su obra posterior se advierte en *Los ríos de la noche* la presencia del tiempo, que se nota por la referencia casi inevitable de sus poemas a la hora del día y a la estación de año. Diríase que Chariarse no deja nada librado, en este aspecto, a la indeterminación. La alusión a las estaciones, a mi juicio, tiene un origen puramente retórico, pues esta concepción cuaternaria de nuestro ciclo solar carece de significado real en una ciudad como Lima, donde fueron escritos estos poemas, ciudad que, como se sabe, sólo conoce un invierno clemente y un verano no precisamente tropical. En cuanto a las primaveras y otoños que abundan en su obra son simplemente paisajes espirituales, climas inventados, que sólo más tarde, durante su larga estada en Europa, encontraron su verdadera razón de ser.

Pero este préstamo tomado de la retórica tradicional no es gratuito, pues el transcurrir del tiempo –tema tan viejo como la poesía y tan ligado en particular a la poesía elegíaca– necesita encontrar sus correlatos expresivos, y nada más indicado para ello que recurrir a las gradaciones normales de nuestra duración, como pueden ser alba, mañana, tarde, crepúsculo, noche, o primavera, verano, otoño, invierno.

Queda entendido que el tiempo en Chariarse, su identificación y su transcurrir, es el tiempo de la duración interior o el del ciclo solar, pero no el tiempo histórico. Su poesía es en este sentido ahistórica. No encontramos en ella ninguna referencia a la época en que vive, a acontecimientos sociales o políticos, a objetos o creaciones de la industria contemporánea, a ciudades, con excepción de Lima y Barranco, a personas o personalidades, salvo dos o tres alusiones a personajes de la mitología pagana o cristiana. Chariarse rehúye toda referencia geográfica o histórica, como si temiera que su presencia fuera a contaminar, con la tara de lo contingente, aquello que pretende situarse fuera de estas coordenadas, en el ámbito de lo perdurable.

He mencionado varias veces la palabra *elegíaco* y ha sido adrede, pues es uno de los sentimientos que baña la poesía chariarsiana. La elegía no es necesariamente una composición a la muerte de alguien, como se ha entendido por derivación, sino que en su origen etimológico alude

a una poesía triste o lastimosa. En toda obra de Chariarse no hay una sola elegía en el sentido derivado, pero casi toda ella es eligíaca en el sentido original. No es la muerte lo que le imprime ese tono lastimero, sino la ausencia, la separación, la incomprensión, la incomunicabilidad, la tardanza, el desencuentro, la soledad, la despedida o el adiós.

Esto nos conduce a otro componente de su poesía: se trata de una poesía, más que amorosa, amatoria, en la medida en que es no sólo testimonio de amor sino inducción a amar. El sentimiento primordial que la anima es el de un amor imposible, difícil o contrariado, pero fiel y presente en el poeta y por ello mismo paradigmático. De allí la forma interpelativa de casi todos sus poemas. Son palabras dirigidas siempre a la amada o a lo que la recuerda o representa. Si una declinación les sirve de denominador común es el vocativo. En todos hay un destinatario, pero mudo y no nombrado. Dentro de esta perspectiva son diálogos frustrados por falta de interlocutor, soliloquios poetizados.

Esta poetización, por otra parte, sigue una rigurosa estructura melódica. Un oído cultivado y atento le permite a Chariarse ajustar su palabra a esquemas musicales extremadamente armoniosos, gobernados por una prosodia sin fallas. Ello se explica en gran parte por la formación musical del poeta, que estudió alternativamente durante años canto, arpa, laúd y guitarra. No se trata, obviamente, de la musicalidad fatigante de ciertos poetas modernistas, que terminan por matar bajo el peso de su sonoridad el fenómeno poético, sino de una melodía en filigrana, que insufla a cada poema su cadencia, le otorga su medida y regula su respiración.

Otro rasgo digno de ser señalado en *Los ríos de la noche* y ya aludido al hablar del tiempo es la creación de un paisaje imaginario. El paisaje imaginario es un tópico que nos legó la Antigüedad, que se cultivó específicamente en el Renacimiento bajo la forma del "rincón ameno" que algunos románticos retomaron ensombreciéndolo, hasta prácticamente desaparecer de la poesía moderna y más aun de la actual, en la que ha sido remplazado por otro tópico que podría llamarse el del "lugar banal" debido a la proclividad casi hiperrealista de los poetas por dar cuenta de su hábitat o de su habitación mediante un procedimiento de acumulación de detalles que confunde con la descripción caótica. Chariarse, a contracorriente de la poesía de nuestros días, recurre al tópico ancestral. Su decorado es siempre selectivo. Las estaciones y las horas que figuran

en sus poemas no son sino el marco de un paisaje espiritual, de toda una utilería poética que se transmite de poema en poema y contribuye a configurar un espacio poblado de elementos que, a fuerza de repetirse, adquiere un valor simbólico.

No cito aquí sino algunos de estos elementos: la casa, el patio, el huerto, la enredadera, la pradera, el acantilado, la lluvia, la alcoba, la glorieta, la plaza, la playa, el monte, la luna, la cabellera, el río, los pasos, la brisa, la voz, la pared, la alameda, el parque.

La persistencia con que estas figuras elementales reaparecen y se alternan, creando a su vez nuevas figuras, revelan que en Chariarse predomina, más que el arte de la invención, el de la combinación, cualidad tan valiosa como la anterior, pues la imaginación, al trabajar con un número limitado de elementos, tiene que dotarlos de la mayor carga semántica, para crear con lo conocido lo nuevo y con lo convencional lo personal.

Esto nos lleva a identificar otro rasgo de *Los ríos de la noche*: la virtuosidad, es decir, el don de salir airoso de los escollos que el mismo poeta se tiende, de buscar la dificultad y vencerla, gracias a una habilidad y *savoir faire* naturales, pero que el trabajo y el ejercicio han llegado a convertir en un instrumento de infalible eficacia. Esta virtuosidad, que se hace más patente en sus sonetos, se manifiesta por el empleo de acrósticos, alteraciones, antítesis, encabalgamientos, elipsis, lítotes, paranomasias, derivaciones y rimas internas o, como las llama el poeta, "rimas regaladas".

Esta virtuosidad no hace de Chariarse, ni mucho menos, un poeta brillante. En sus poemas hay por el contrario una deliberada ausencia de brillo, una renuncia al resplandor, a las imágenes centelleantes que se pueden advertir en otros poetas de su generación o anteriores: Moro, Eielson, Romualdo. En sus poemas más que brillo hay una fosforescencia, una especie de fulgor interno contenido por la ambigüedad del lenguaje, la complicación de sus metáforas y el carácter más bien crepuscular de su inspiración.

¿Crepuscular? Podría decir decadentista, sin poner en este término ninguna intención peyorativa. Si se observa bien, al lado de la utilería física mencionada más arriba circula en su poesía una utilería espiritual, caracterizada por la persistencia de sentimientos como lo perdido, lo lejano, lo olvidado, lo envejecido, lo mohoso, lo roto, lo usado por tiempo, es decir, todo aquello que está marcado por el signo de la

decrepitud o de la destrucción. Si históricamente el decadentismo es un fenómeno de los tiempos modernos, que se remonta según algunos críticos a Baudelaire y según otros al pesimismo finisecular que agobió a ciertos artistas al terminar el siglo XIX, en el caso de Chariarse es un fenómeno que se da fuera de este contexto y que se funda más bien en un rasgo temperamental, consistente en considerar el mundo como el teatro de lo fungible. De allí su extremada sensibilidad para captar todos los mensajes del deterioro.

En el año 1952 Chariarse viaja a Europa. Durante su larga estada en este continente y sus incursiones por África del Norte y el Oriente Próximo, sus experiencias humanas se enriquecieron, sus solicitaciones intelectuales se diversificaron y su horizonte poético se amplió. Este viaje tiene desde el punto de vista literario un doble efecto: distanciamiento y prácticamente ruptura con la poesía en lengua española de su época y apertura hacia nuevos ámbitos literarios: la poesía provenzal, los románticos alemanes, un conocimiento más directo de los surrealistas franceses –frecuentó a André Breton y fue amigo de Benjamin Péret–, los poetas modernos italianos y finalmente la poesía árabe, persa e hindú.

El primero de estos efectos acentuó su insularidad, pues en adelante escribirá al margen de los diferentes movimientos, modas y escuelas que se dieron en la poesía de lengua española desde 1952 hasta nuestros días, sin verse especialmente afectado por el cisma que obligó a tantas tomas de posición y definiciones entre la llamada poesía pura y la poesía social.

El segundo de estos efectos se tradujo más que por un descubrimiento por un reencuentro. Esto es notorio en particular en lo que atañe a la poesía provenzal, con la que Chariarse encontró de inmediato varios puntos de convergencia, basados más en una afinidad de actitud frente a la vida que en semejanzas formales: su gusto por identificarse con los poetas músicos y errantes de la Occitania medieval y su culto por el *amor lejano* de los trovadores. Lo mismo puede decirse de su contacto con la poesía oriental, en especial con poetas hindúes de épocas tan diferentes como Kabir y Tagore, y con los maestros del sufismo, a quienes lo emparenta la densidad simbólica de sus composiciones, la preferencia de la vía no racionalista para acceder al conocimiento y la búsqueda del perfeccionamiento mediante la meditación y el dominio de sí.

Dentro de este contexto, *La cena en el jardín* es, por un lado, la prolongación de *Los ríos de la noche*, cuyas tendencias principales recoge y decanta, y, por otro lado, una obra de madurez, servida por nuestras experiencias vitales y literarias. De su libro de juventud mantiene el tono elegíaco, el carácter amatorio, el paisaje inventado, la ahistoricidad, la renuncia al lustre, los parámetros hora-estación, la utilería física y sentimental, la virtuosidad. Pero otros elementos aparecen o desaparecen, se acentúan y se atenúan. Por lo pronto la puntuación se ausenta y se advierte en su lugar una recurrencia a la disposición espacial de los versos, destinada a marcar cesuras y cadencias o a poner de relieve ciertos miembros de la frase. La musicalidad se hace más sutil y menos ostensible y los poemas en general más breves y despojados de todo ornamento innecesario; muchos versos adquieren un tono apodíctico o sentencioso. Al mismo tiempo la fuerza de comunicación se reduce, a medida que la experiencia por transmitir se hace más densa y complicada.

Estas mudanzas se manifiestan por la floración en Chariarse de tres elementos que se encontraban en estado germinal: hermetismo, ambigüedad y desarraigo. El hermetismo es otro punto de contacto con la poesía provenzal, en el que cultivó el llamado *trobar clus* o poema cerrado. Pero, a diferencia de los trovadores, en Chariarse el hermetismo no es intencional. Él mismo ha declarado que la poesía es antes que nada comunicación y que si algunos de sus poemas pueden parecen oscuros es debido a su "afán desesperado por comunicar lo incomunicable".

La ambigüedad, en cambio, sí es un rasgo deliberado. En contraste con el hermetismo, que consiste en escamotear el sentido de un poema, la ambigüedad es la proposición de varios sentidos. Al respecto Chariarse prefiere utilizar el neologismo *poliguidad* para resaltar el carácter multívoco de muchos de sus poemas o figuras. Carácter, por otro lado, que, aparte de constituir un atractivo estético, es un rasgo espiritual, una manera de interpretar la realidad, mostrando los diversos niveles intelectivos que ésta presenta y que el poeta expresa sin elegir.

Finalmente, el desarraigo es un motivo que circula como un acorde menor de sus poemas y que muy pocas veces lo explicita, pero cuya presencia notamos en algunos casos concretos por su añoranza de la casa, de la patria, del afincamiento. Chariarse parece tener siempre presente

su condición de extranjero, de nómade agudizado por una vida inestable, con domicilios y quehaceres múltiples y un deambular incesante por países, amistades y lenguas. Los trenes, las posadas y los barcos aparecen en sus poemas como símbolos de este discurrir, que no es otra cosa que la búsqueda tenaz de un puerto electivo, aún no hallado, pero al cual lo conducen necesariamente y en eventualidad lo reemplazan la poesía, el amor y el conocimiento de sí.

Los sonetos de Spoleto constituyen no sólo el tercer batiente de este volumen sino la tercera forma expresiva de la lírica chariarsiana, aparte de la canción simple y el poema complejo: el soneto arcaizante.

En este tipo de composiciones Chariarse alcanza una verdadera maestría, cuyo precendente más cercano entre nosotros sería Martín Adán. Los tres sonetos con estrambote que abren la muestra son un alarde, casi una provocación, digno de un retor alejandrino o del triunfador de una justa entre bardos medievales, si en esa época se hubieran escrito sonetos. La primera palabra de cada verso corresponde en orden al título de los sonetos que contiene el libro. Sus sonetos más antiguos, como "La esperanza" y "La ofrenda", tienen aún algo del grito contenido al borde del sentimentalismo de *Los ríos de la noche*, pero circunscritos por una rima y una métrica rigurosa. Otros sonetos, como "Los juegos y los sueños" o "La presencia y el deseo", son juegos casi borgianos que aparentemente lindan con la gratitud. Pero el mejor de todos, por el empleo perfecto de la antítesis, la rareza de las rimas, la desdeñosa resignación, el desapego señorial y estoico, es "El laberinto", que constituye el remate y la síntesis de toda su poesía. Nunca Chariarse estuvo tan cerca del secreto perdido de los maestros del Siglo de Oro.

Poeta errante, poeta crepuscular, poeta decadente, Chariarse es ante todo un poeta autobiográfico. Nutrida de su propia vida, de sus andanzas, desventuras, trajines, pasiones y alegrías, nada de ello está sin embargo presente textualmente en su poesía. Su poesía es un diario transfigurado, un discurso sobre su propia vida, hecho de ritmos, figuras y símbolos. A este recinto incontaminado sólo llega lo esencial, filtrado por un lenguaje que pulsa todas las escorias de la realidad y de mallas tan finas que podría escribirse de este poeta lo que decía Rilke de Jacobsen: "Su poesía parece una tela de araña: no se sabe dónde termina la trama verbal y dónde comienza el espacio". Por todo ello, Chariarse probablemente

nunca llegue a ser un poeta popular, lo cual no es un demérito, pues cada escritor tiene el derecho de elegir sus propios lectores. Su poesía no cambiará tampoco a la humanidad, ni ése es su propósito, pero enriquecerá nuestra imagen del hombre.

[1974]

Sobre *La palabra del mudo*

(prólogo a la tesis de Marc Vaille-Angles)

Los cuentos que integran *La palabra del mudo* constituyen un intento de representación de la sociedad peruana, en particular de la limeña, a través de personajes, situaciones, temas o símbolos propios de un país latinoamericano en vías de desarrollo y en proceso de mutación. Como toda tentativa de esta naturaleza, se trata de un esfuerzo fragmentario, inconcluso y parcial.

"Fragmentario", por cuanto el género utilizado –el relato corto– no permite darle a esta representación un carácter unitario y global, como sí podría darlo una novela. El cuento permite a lo más acopiar materiales diversos, yuxtaponerlos, pero no verdaderamente "construir" un conjunto continuo. Entre cuento y cuento queda siempre espacio por llenar, esos terrenos baldíos de la literatura, en la que cabe aún la edificación propia o la ajena.

"Inconcluso", en la medida en que es imposible seguir, cuando se escribe, el ritmo acelerado con que se transforma la realidad. Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que viví y observé entre los años 1940 y 1960. La época en la que Lima dejó de ser una pequeña ciudad para ir convirtiéndose en una gran urbe. La época de la migración "salvaje" de campesinos hacia la capital y la aparición de las enormes barriadas. La época en que la clase media –burócratas, empleados, pequeños comerciantes, intelectuales, profesionales sin fortuna, etcétera– empieza a constituirse como clase social, sin renunciar a sus anhelos de promoción social ni a su temor de proletarizarse. La época de la dependencia, de la desesperanza, de la incertidumbre, del esfuerzo fallido, de la ilusión no recompensada. La época de la oligarquía omnipotente y del militarismo fanfarrón, que aparecen en mis cuentos sólo en forma esporádica, pero que forman como el telón de fondo o el contexto de un mosaico narrativo que alguien ha definido como una "alegoría de la frustración".

Finalmente se trata de una representación "parcial" si tenemos en cuenta que la objetividad, en materia literaria, es una ficción. En todo autor hay un *parti pris* declarado u oculto. El mío me parece que está implícito

en la mayoría de mis cuentos y por razones quizá más temperamentales que ideológicas: inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad. En una palabra, pesimismo. La palabra tal vez sea exagerada. Yo no me considero realmente como un pesimista, sino como un escéptico optimista. Lo que puede parecer contradictorio. Esta especie, más numerosa de lo que se cree, conserva cierta esperanza secreta en que las cosas tal vez se arreglen, en que todo no puede ir mal en este mundo, en que el hombre, a fuerza de parecer y perecer, terminará por encontrar una forma de vida compatible con sus anhelos esenciales y que inventará finalmente una sociedad viable. ¿Cuál? Como escéptico no puedo indicar ninguna receta; como optimista creo que la receta existe. Sencillamente, hay que encontrarla.

[1974]

Adamov y el teatro político

Para celebrar el 90 aniversario de la Comuna de París, Arthur Adamov presentó en la sala de la Mutualité algunas escenas de la obra de teatro que lo ocupa desde hace tres años: *Primavera 1871*, inspirada en los sangrientos sucesos con que culminó en Francia, después de Napoleón III, la primera tentativa por instaurar un gobierno verdaderamente popular.

Con esta obra, más que con *Paolo Paoli* –sátira contra la *belle époque* que le valió en 1956 la mofa injusta de la crítica de derecha–, Adamov se alinea definitivamente dentro del teatro político y pedagógico, cuyo antecesor inmediato es Bertolt Brecht. Adamov tiene al menos la honestidad de reconocer esta filiación y tiene, además, el mérito de intentar una renovación del lenguaje y de los medios teatrales, en un país en que Montherlant sigue escribiendo piezas a lo Corneille y Jules Romains divierte a un público de bodegueros con las sosas aventuras de *monsieur* Truhadec. Es curioso constatar de paso que la vanguardia del teatro francés –con la excepción de Genet– se encuentra en manos de escritores de origen extranjero: Ionesco, Beckett, Schehadé, Adamov.

Creemos que el estreno de *Primavera 1871* es muy significativo porque nos obliga a meditar sobre el problema esencial al teatro: el problema de la comunión teatral. Gaston Baty, nos parece, soñaba con un teatro católico después de cuya representación los espectadores abandonarían la sala procesionalmente cantando un tedeum. Adamov ha logrado este milagro, pero en un plano diferente: al final de la obra el público, de pie, entonó la *Internacional*. Con esto se cumple también la predicción de Jacques Copeau, cuando sostenía que la crisis del teatro era una crisis de unidad espiritual y que solamente se salvaría cuando el público fuera todo católico, todo comunista, todo de una sola ideología.

¿Qué resortes emocionales ha movido a Adamov en el público –heterogéneo, pues había espectadores de todas las tendencias– para producir una pasajera unidad espiritual y obligarlo a comulgar plenamente con el espectáculo? Pensamos que, en principio, había cierta predisposición favorable en el público, creada por el mismo Adamov cuando, antes de levantarse el telón, se dirigió a la sala desde el escenario y dijo, en dos

minutos, cosas mucho más profundas y comprometedoras que todas las tibiezas y lugares comunes que Duclos y Garaudy espetaron a un auditorio languideciente, en sus discursos previos a la representación. Duclos y Garaudy hablaron de asesinatos. Adamov nombró a los asesinos.

Creemos, sin embargo, que el impacto emocional de la pieza reside en la variedad de sus recursos técnicos, en su carácter espectacular y en la veracidad escueta y actual de su comunicado. Adamov, en un verdadero *tour de force*, ha empleado en una sola obra la técnica del guiñol, la representación realista, la alegoría medieval, la proyección cinematográfica y el comentario microfónico, aparte de los letreros alusivos tan caros al teatro brechtiano. Lo más eficaz, sin embargo, es el doble plano de la actuación teatral: los personajes oficiales de los sucesos de la Comuna actúan y están vestidos según los principios de la representación guiñolesca: Thiers es una especie de *clown*; la Asamblea Nacional, una señora muy gorda; Bismarck, un enorme militar mostachudo; y la Banca de Francia, una marquesa metida dentro de una caja fuerte. Los personajes populares, en cambio –un canillita, un obrero, una mujer del pueblo, etcétera–, actúan según la técnica naturalista. Esta duplicidad de recursos, si al principio desconcierta, termina por imponerse al público no solamente como una necesidad estética sino como una verdad política: el artificio, la hipocresía, la falsedad de los personajes oficiales, frente a la espontaneidad del elemento popular. Si bien el juego escénico se da simultáneamente en dos espacios diferentes, hay momentos en que los autores de guiñol y los naturalistas se confunden en el mismo espacio, y es el carácter absurdo e imposible de la convivencia de hombres y fantoches lo que permite aprehender de una manera plástica la oposición irreconciliable que existe entre el pueblo y la casta dominante.

Aparte de esta verdad válida para cualquier circunstancia y que se desprende, al margen de todo discurso, del simple juego escénico, Adamov, de acuerdo con un rigurosa cronología, efectúa una interpretación materialista de los sucesos de la Comuna: intenta demostrar a través del diálogo y de la acción que en 1871 la burguesía francesa prefirió aliarse al extranjero, representado por Bismarck y el Ejército prusiano, que permitir que el proletariado parisino detentara el poder, lo que en términos sociológicos equivale a decir que en dicha oportunidad los intereses de

clases primaron sobre los derechos nacionales. Pero esto pertenece ya al dominio de la "tesis teatral" y puede ser discutible.

Lo que interesa retener del estreno de *Primavera 1871* es que es posible en nuestra época –como lo fue durante el teatro griego o durante los autos sacramentales de la Edad Media– arrastrar al público a una solidaridad activa con la representación teatral. Por primera vez hemos visto una adhesión que va más allá que la simple aclamación o el vitoreo, y que en la ocasión adoptó la forma del canto. Digamos de paso que Adamov había previsto esta reacción y que ella le sirvió de termómetro para medir el eventual éxito de su pieza. Cabría preguntarse también qué sucedería si la obra se representa ante un público que no sepa el himno de la *Internacional*. Su reacción podría asumir la forma de la aclamación tradicional, pero podría adoptar también formas más impetuosas. Esto le da al teatro político una proyección maravillosa, inquietante. Y al autor teatral un soberano poder.

[1961]

Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*

La última novela de Gabriel García Márquez narra, como es sabido, la vida, desmanes, prodigios y muerte de un longevo y casi mítico dictador que gobierna una república imaginaria del Caribe ejerciendo hasta el delirio un poder absoluto. No es mi propósito contar aquí el argumento de una novela que supongo leída, sino hacer unas cuantas reflexiones sobre la misma.

El tema del dictador es un tema de moda. En América Latina se han escrito en los últimos años varias novelas al respecto. Se habló incluso de un acuerdo concertado por varios astros de nuestra narrativa para escribir cada cual una novela sobre su dictador preferido. En todo caso, en un breve período de tiempo han aparecido, aparte de la novela de García Márquez, las de Carpentier y Roa Bastos. Años antes Vargas Llosa publicó *Conversación en La Catedral*, que no es en realidad una novela sobre el dictador, sino sobre los efectos de la dictadura en una sociedad determinada, para el caso la peruana. El precedente más visible en nuestras letras es *El señor presidente*, de Asturias. En nuestra lengua sería *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán.

El que los novelistas latinoamericanos se hayan precipitado concertadamente sobre el tema es un hecho curioso, ambivalente, que no sé cómo interpretar. Por una parte, es una especie de expiación, como si se sintieran de alguna manera responsables de pertenecer a un continente fabricante de déspotas y al escribir sobre éstos se liberaran de un sentimiento de culpa. Por otro lado, parece haber en esta actitud de vanidad un afán posesivo y casi patriótico de reivindicar el derecho de ocuparse del tirano, como si se dijera: "Éste personaje nos pertenece. Somos los únicos que podemos tratarlo".

He empleado adrede los términos *dictador, déspota, tirano*. Probablemente hay otros que, aparte de ciertas variantes, recubren el mismo fenómeno: el del gobernante omnipotente que se apropia de un país y convierte su historia en una aventura personal.

Hecha esta observación y para ser justo es obvio que la dictadura es un fenómeno universal y tan viejo como la formación de las primeras sociedades organizadas. Toda la historia antigua está plagada de dictadores que, bajo diferentes nombres e invocando diferentes justificaciones (religiosas, filosóficas, jurídicas, etcétera), impusieron su ley a una comunidad impotente y sumisa. Pero, sin ir muy lejos, los latinoamericanos no tenemos nada que aprender en materia de dictadores de un Napoleón o de un Alejandro III, para no citar los ejemplos más recientes de un Hitler, un Mussolini, un Stalin. No hemos inventado pues nada y no tenemos al respecto que avergonzarnos de ningún pecado ni jactarnos de ninguna patente.

Hay sin embargo una diferencia radical, que es una diferencia de magnitud: los dictadores del Viejo Mundo ejercieron un despotismo que se tradujo en millones de muertos. Las dictaduras europeas están todas vinculadas a conflictos mundiales, pues estaban apoyadas en un aparato ideológico que implicaba, conjunta o separadamente, nacionalismo, expansionismo, colonialismo, revanchismo, racismo. Las dictaduras latinoamericanas, en cambio, han sido en comparación *dictablandas*, para emplear un pésimo juego de palabras que circuló en el Perú en relación con Odría. Dictaduras, además, dependientes de intereses extranjeros, privadas de doctrina, apoyadas generalmente en la insolencia de un matón que pasaba por intocable y en el fondo terriblemente frágiles, pues bastó que perdieran la confianza de sus comanditarios o que surgiera un líder más aguerrido para que se derrumbaran como castillos de naipes. Por eso mismo nuestras dictaduras tienen mucho de caricatural. Y en eso reside su originalidad.

Este distingo me parece necesario para situar y juzgar el tema de *El otoño del patriarca.* No se trata de la novela del dictador universal, sino del tiranuelo latinoamericano. El primero admite difícilmente un tratamiento humorístico, pues es indecente bromear con quienes enlutaron durante lustros la faz del orbe. El segundo, en cambio, invita o tolera la irrisón. Un Trujillo puede haber sido más feroz que un Batista o un Batista que un Pérez Jiménez, pero al lado de sus modelos europeos fueron dictadores de pacotilla. Asesinaron, torturaron, encarcelaron, exilaron, medraron sobre todo –lo que, hay que reconocer, no era el móvil principal de sus maestros–, pero no pusieron nunca en peligro el equilibrio del globo ni

el porvenir de la humanidad. Dictadores periféricos, sólo les cabía lucirse por lo que en ellos había de folclórico.

Es por ello que hay legitimidad en que García Márquez haya abordado el tema del dictador en forma tan amena. Su novela es para morirse de risa y con ello confirma ser uno de los grandes humoristas de nuestra lengua, aspecto poco estudiado por sus exégetas. Pero a mi juicio quizá haya cargado demasiado la tinta, no haya tenido en cuenta el aspecto dramático de toda dictadura. Su personaje deviene finalmente simpático y llega a inspirar incluso lástima. Este vejete de edad inmemorial, tan solitario entre sus cortesanos y sus tesoros, con sus lindas manos de novia y su testículo de calabaza, al que ninguna amante quiere y duerme en el suelo y da de comer a sus vacas, tan divertido e imaginativo incluso en sus crímenes, no inspira la repulsa. Por momentos es realmente encantador. Ojalá, podría llegar a decirse, ojalá en lugares de aburridos tecnócratas o de probos funcionarios fuésemos gobernados por déspotas de este formato que amenizan nuestra pobre vida con sus manías, sus caprichos y hasta sus insólitas crueldades.

El humor sin duda es un arma muy poderosa y ya un gran novelista portugués del siglo pasado, al que nadie lee ahora, decía que la risa era capaz de derrumbar las más sólidas instituciones. Pero este novelista, con su risa, que fue famosa, no logró derrumbar nada y tiempo después de su muerte se instauró la dictadura de Salazar, que duró cuarenta años y no fue abolida precisamente con carcajadas. El humor es así un arma de doble filo y, desde uno de sus ángulos, el recurso del impotente. Es, sencillamente, la tardía venganza que ejerce la inteligencia contra la fuerza.

En fin, hubiera querido que el dictador de García Márquez fuera no sólo simpático sino también odioso y que sus excesos hubieran despertado no sólo deleite sino aborrecimiento y temblor. Porque al adoptar el partido de lo ameno se corre el riesgo de hacer no la crítica sino la glorificación del dictador. Y que yo sepa los pueblos caribeños que han sufrido dictaduras no han sido sólo testigos de maravillas ni su historia puede confundirse con una fábula oriental. Pero noto que estoy mezclando crítica literaria con moral, lo que es un error imperdonable. Reconozco que *El otoño del patriarca* es una obra literaria espléndida y voy a pasar a explicarme sobre ello.

Lo que más me seduce de esta novela es la determinación del autor de llevar su proyecto estético hasta los últimos límites. Más que novela es una especie de cantata literaria, de composición musical en la cual el instrumento es el verbo. Rara vez la prosa artística en español ha alcanzado tal grado de sonoridad y de plasticidad. Cada palabra, cada acento han sido cuidadosamente escogidos, pesados, colocados en un lugar de privilegio, de modo que gracias a similitudes y contrastes contribuyan a la creación de un *continuum* acústico de un acabado perfecto. No vacilaría en calificar esta novela, desde el punto de vista musical prosódico, de genial, si es que este término no se hubiera desvalorizado, pues, como decía Musil, se aplica tanto a una obra inmortal de la literatura como a un caballo de carrera. En todo caso, García Márquez ha liberado en esta novela su propio genio, al haber encontrado para su invención galopante la instrumentación adecuada.

Para ello ha recurrido a dos innovaciones –en relación con *Cien años de soledad*–, una al nivel de la composición, la frase larga, y otra al nivel de la técnica narrativa, los puntos de vista alternados.

Que las frases sean largas es la primera evidencia. Prácticamente cada uno de los seis capítulos constituye una sola frase. Esto ha desorientado y a menudo irritado a muchos de sus lectores, pues se han visto sumergidos en una especie de carrusel verbal, sin encontrar esas pausas o puntos de descanso en los cuales el período se cierra y la acción se interrumpe. A mí, en particular, este procedimiento me parece muy demostrativo y pertinente y me permite además una digresión.

La frase larga es un asunto tan a la moda como el tema del dictador. Una de las tendencias de la narrativa contemporánea consiste justamente en convertir el relato en un discurso continuo, modificando la estructura de la frase tradicional. En los últimos años hemos visto aparecer novelas, incluso en español, en las cuales gracias particularmente a la supresión de la puntuación un libro es un sola frase. Es cierto que los autores clásicos cultivaron también los largos períodos y basta leer a autores como Cervantes o el Inca Garcilaso para encontrar oraciones extremadamente densas, llenas de paréntesis, proposiciones subordinadas y complementos de diverso orden. Pero se trataba de un fenómeno diferente, que tenía otra causa y otra función. La larga frase clásica es perfectamente "gramatical", pues no hay transgresión de las normas del idioma y revela además

adherencias del estilo oratorio, en una época en que la lectura en alta voz era frecuente y la frase se regulaba por la capacidad respiratoria y las posibilidades de elocución.

A medida que la lectura se iba convirtiendo en un hecho privado y silencioso la frase se comprimía, pues los valores fonéticos y rítmicos pierden vigencia en provecho de la inteligibilidad del texto. El periodismo también ha influido en ello, y quienes han practicado esta escuela conocen las reglas estrictas que norman la construcción de las frases, bajo el doble principio de economía de espacio y claridad de la información, llegándose incluso a reglamentar el número de palabras que debe contener cada oración. Por estas razones, la tendencia que prevaleció durante un largo período fue la frase corta y se consideraba como un defecto el no expresarse mediante una sucesión ordenada de proposiciones concisas.

Todo cambió a partir de dos autores a los que siempre hay que referirse cuando se habla de la narración contemporánea: Proust y Joyce. Cada cual dio origen a una nueva forma de articular la frase, diferentes en principio pero que, como las paralelas en el espacio infinito, terminan por ser convergentes.

En el caso de Joyce el fenómeno es, en cierta forma, más simple, pues se trata llanamente de revolucionar la frase convencional mediante la "despuntualización". La finalidad de este procedimiento es transmitir en la forma más fiel posible la corriente de la conciencia, en la cual no hay, aparentemente, solución de continuidad. Uno no piensa con puntos, comas, puntos apartes. Uno no sabe cómo piensa, pues el hecho de pensar en el pensamiento implica una operación racional que desnaturaliza el proceso. Esto nos lleva a otro problema, que dejo de lado por tratarse de un asunto controvertido y aún no resuelto, y que es el de las relaciones entre el pensamiento y el lenguaje. Insistiré solamente en que en el último capítulo de *Ulises* Joyce inventó un nuevo tipo de escritura cuyos efectos aún se dejan sentir.

Más complicado es, a mi juicio, el caso de Proust. La larga frase proustiana es también, en cierta forma, un deseo de adecuar el carácter continuo del pensamiento a las normas lógicas de la exposición gramatical. Pero aparte de ello es el signo de una inteligencia en ebullición y de un superávit de imágenes y de relaciones mentales, a lo que no se quiere renunciar y que exige en consecuencia la inflación de la frase. Aparte de ello debe

notarse que la larga frase proustiana es de Proust, es decir, del narrador, mientras que la frase joyciana es la voz de un personaje. En el primer caso Proust nos comunica su voz, más profundamente su pensamiento, y nos demuestra que si uno sigue el encadenamiento de su razonar una frase puede dilatarse *ad infinitum*. En el segundo caso, el discurso continuo es un procedimiento literario empleado para expresar, mediante un personaje ficticio, la concepción que se tiene del mecanismo del pensamiento.

Pero volvamos a García Márquez. Es obvio que las frases largas de *El otoño del patriarca* tienen más filiación con Proust que con Joyce, sea directa o indirectamente, no sólo porque la puntuación no ha sido suprimida sino porque la gramaticalidad, salvo casos excepcionales, se mantiene. Y el que haya adoptado este partido, la frase larga, no es sólo un deseo de modernidad, sino una necesidad derivada de su proyecto de narración poemática y de su invención torrencial.

La segunda innovación a la que aludí al hablar de esta novela es la sucesión de puntos de vista narrativos. En este caso renuncio a toda digresión por cuanto la actualidad de este procedimiento literario ha sido ya abundantemente tratada. Diré solamente que la opción "venía de sí" y se articula con la del discurso continuo. La historia está contada por el dictador, por su madre, por sus consejeros, por un testigo ocasional, por el pueblo, por la leyenda, por el propio García Márquez. El hecho de que los sujetos hablantes sean múltiples o que la emisión del mensaje no proceda de un solo foco permite alternar y encadenar sujetos, pronombres, tiempos verbales y concordancia, lo que se adapta con naturalidad a la longitud de los períodos y los dota de mayor fluidez y variedad. Notaré solamente de paso que la pluralidad de narradores se da no en párrafos sucesivos, como es más usual, sino dentro del mismo discurso, al igual que Vargas Llosa en *Los cachorros* y *La Casa Verde*. García Márquez no ha hecho más que enriquecerse y perfeccionar este procedimiento, que se podría denominar la "narración coral".

El otoño del patriarca, en suma, es una obra magistralmente concebida y escrita, en la cual la prosa artística en español, repito, alcanza uno de sus límites posibles. Volviendo a la comparación musical podría decirse de esta novela lo que un crítico señalaba al referirse a la "virtuosidad soberana" de la *Partita en la menor para flauta sola*, de Bach: que ha logrado una polifonía con un instrumento rigurosamente lineal.

Pero como toda virtud tiene su contrapartida, cabe tal vez objetarle a esta obra su perfección formal excesiva, si alguna vez puede hablarse de exceso en la perfección. A esta prosa le faltan quizá esos períodos de tiempo muerto en los que nada pasa ni brilla. La narración, a diferencia de la poesía, no es una acumulación de figuras, sucesos y ritmos que mecen y arrebatan, sino una alternancia de jardines y terrenos baldíos. Por una ley inmemorial, que se aplica a toda construcción estética, y que es "la ley de la variedad", los efectos sólo se logran mediante los contrastes. También el *Quijote* tiene sus páramos.

Por ello mismo, quizá pueda reprocharse a este libro la recurrencia sistemática al procedimiento retórico de la hipérbole, o a la exageración, para crear ese clima típicamente garciamarquiano de lo insólito o maravilloso. En *Cien años de soledad* vimos a Remedios, la bella, elevándose por los aires, a todo un pueblo que se olvida de los nombres de las cosas, a difuntos coexistiendo con los vivientes. Pero ésas eran pequeñeces al lado de lo que nos reserva *El otoño del patriarca*: un general servido de cuerpo entero en un banquete, sin que le falte su perejil en la boca; un ciclón tan furioso que es necesario clavar todos los objetos y amarrar a los centinelas para impedir ser arrastrados; el mar vendido a una potencia extranjera, que se lo lleva en piezas numeradas. Llega un momento en que la capacidad de sorpresa del lector se mella y su reacción de deslumbramiento deja de funcionar.

Una última observación, de carácter más personal. Lo que le falta, a mi juicio, a esta obra ejemplar es lo secreto, lo no dicho, lo callado, lo que debe adivinarse o leerse entre líneas, esa dimensión invisible pero operante de las obras que más admiro. García Márquez está demasiado presente en lo que escribe, ocupa con realeza *le devant de la scène* y no deja escuchar las otras voces que seguramente guarda y que le dan a una obra lo que simplemente se llama profundidad. Todo esto no me impide reconocer su arte de fabulador y de prosista y de colocar su novela en la lista de libros que me llevaría no a una isla desierta, que ya no existen, sino a las vacaciones pagadas, a las que tienen derecho los que gozan de esta conquista de la democracia burguesa.

[1975]

Textos dispersos

Al pie de la letra

Akito Kamura, un japonés de 30 años, estudia en la Sorbona literatura comparada. Sus profesores lo aprecian, pues es un alumno brillante, no así sus condiscípulos, que lo consideran distante, desdeñoso, demasiado imbuido de su valor intelectual. No se junta con nadie y jamás deja pasar la ocasión de mostrar que sabe más que todos. Detalle importante: Akito mide apenas un metro cuarenta, es flaquísimo y de una fealdad que da miedo.

En su departamento del Barrio Latino –su padre le envía desde Tokio una buena mesada– pasa la mayor parte de sus horas libres escuchando música, leyendo, escribiendo una tesis erudita sobre las figuras de retórica en la literatura amorosa. Parece aceptar la soledad no como un castigo sino como un signo de superioridad espiritual, pensando tal vez, como ese personaje de Ibsen, que "el hombre más fuerte del mundo es aquel que está completamente solo".

En el transcurso del año se inscribe en su clase una muchacha holandesa guapa, cordial, sin pizca de malicia y muy dispuesta a la amistad y la comunicación. Este pequeño oriental tan inteligente, solitario y feo despierta su curiosidad. Es la única que lo saluda, que cambia con él unas palabras entre dos cursos. Akito, al comienzo reticente, acepta un día tomar un café con ella, luego a dar un paseo por el Sena, posteriormente a ir de vez en cuando al cine. Llegan a ser, si no amigos, al menos buenos camaradas de clase.

Akito le hace un día una invitación formal: venir a cenar a su departamento. Elke acepta y se presenta llevándole de regalo un libro de sonetos de Ronsard y una rosa. Durante la comida hablan de literatura, pintura, composición floral, costumbres japonesas y holandesas. Akito es una verdadera enciclopedia, sabe horrores de cosas, le recita poemas de Shiki y Onitsura, le lee una parte de su tesis.

Después del té, continúan conversando en el sofá de la sala. Sólo que la conversación cobra un giro inesperado. Akito empieza a disertar sobre la técnica del amor y en su apoyo le muestra un libro de estampas eróticas. Luego le coge la mano, trata de besarla y sin eufemismos le propone "ir

a la cama". A Elke esto le parece fuera de lugar, coge su bolso y se dirige hacia la puerta. Akito se excusa, trata de retenerla y finalmente le dice que lo espere un instante, que va a buscar su llave para acompañarla hasta los bajos.

Elke se entretiene mirando los grabados de Hokusai que hay en los muros. Al sentir las pisadas de Akito que regresa da media vuelta. No tiene tiempo ni de gritar: Akito está en medio de la sala apuntándole con una carabina. Una luz, un estampido y luego nada.

Elke está tendida en el vestíbulo del departamento, un orificio en la frente. Akito la jala de las piernas y la coloca sobre el sofá. Sin prisa, la va desvistiendo: los zapatos, las medias, la falda, la ropa interior. Cuando está completamente desnuda la contempla, la toca, la acaricia y bruscamente trata de comérsela, empezando por un pie.

Apenas logra desgarrarle la piel de un dedo. Huesos, tendones y nervios ofrecen resistencia. Intenta hacer lo mismo con una mano, pero renuncia. Se pone entonces de pie, se desnuda y cubriéndole la cara con su camisa se extiende sobre el cadáver aún caliente.

Despierta de madrugada, tiritando, sobre ese cuerpo ahora helado. Viene a su mente un extraño haikú de Shiki:

Una vez muerta la araña,
el solitario,
fría es la noche.

Lo primero que hace es meter la ropa de Elke en una bolsa de plástico. Luego lleva el cuerpo a la cocina, tirándolo de las piernas. Trata de meterlo en una maleta de viaje, pero no entra. Busca entre sus utensilios un cuchillo de cortar carne y le secciona la cabeza. La sangre semicoagulada apenas ensucia el piso. Ahora intenta seccionarla por la cintura, pero calcula mal y tropieza con el hueso ilíaco. Comienza más arriba, corta músculos y órganos, y al llegar a la columna vertebral recurre a una pequeña sierra. Trae una segunda maleta y, antes de meter el cuerpo en ambas, separa con el cuchillo las partes más blandas: un seno, un pedazo de nalga, el interior de un muslo, pedazos que coloca en una fuente y guarda en la nevera. Luego de meter en las dos maletas el cuerpo despedazado se pregunta qué hacer con ellas. Pero ya la ciudad despertó. Por

la ventana entra la luz y el ruido del tráfico matutino. Se recuesta esta vez en su cama y se queda profundamente dormido.

Al atardecer está ya levantado, vestido. Ha limpiado las huellas de sangre y metido en el cubo de basura del edificio la bolsa con las ropas de la víctima. Espera que anochezca para llevar las maletas a un lugar apartado. Como siente hambre, abre la nevera, saca un seno, lo calienta al vapor y se lo come.

Entrada la noche llama un taxi por teléfono y desciende por el ascensor con las dos maletas. Las mete en el cofre del vehículo y pide al chofer que lo lleve al bosque de Boulogne. Mala suerte: esa noche primaveral es cálida, parisinos y turistas retozan en la yerba o se pasean por senderos y avenidas. Imposible bajar del taxi para deshacerse de las maletas. Tiene que regresar a su casa.

Pasada la medianoche, desciende con su macabro equipaje, detiene un taxi en la calle y se dirige nuevamente al bosque de Boulogne. El lugar está ya desierto, salvo por uno que otro sátiro o exhibicionista emboscado entre los árboles al acecho de una víctima. Ordena al taxista detenerse en un lugar sombrío y, despachándolo, se interna en la espesura, una maleta en cada mano.

Dos días más tarde un guardabosque encuentra las maletas sangrientas. Imposible identificar a la víctima, de la cual no hay prenda ni documento. Pero nada más fácil que identificar al victimario. Akito no es un asesino profesional y no ha hecho más que dejar por todo sitio huellas y testimonios de su crimen. El más imbécil inspector de la Policía descubriría al asesino en menos de veinticuatro horas.

Por lo pronto las maletas, a pesar de no llevar etiquetas ni iniciales, son maletas japonesas, lo que permite orientar las pesquisas. Luego, los choferes de taxi que lo condujeron al bosque de Boulogne. Por último, el inevitable testigo, un vecino insomne que lo vio descender del edificio con su pesada carga.

Una sola inspección bastó a la Policía para confundirlo. Se encontraron con un japonés enano, hosco, nervioso, que no supo dar cuenta del empleo de su tiempo en las noches anteriores y en cuya casa descubrieron carabina, cuchillo, sierra y pedazos de carne de origen evidentemente humano. Al cabo de diez minutos de interrogatorio confesó su delito.

El crimen de Akito es horrible, nauseabundo, pues acumula asesinato, necrofilia y canibalismo. No es mi intención justificarlo. Simplemente tratar de encontrarle una explicación. Se pueden utilizar dos tipos de razonamiento.

El primero pertenece al campo de la sexología. Akito es un hándicap sexual, es decir, pertenece a esa minoría de personas que encuentran dificultad o se ven excluidas de todo tipo de relación sexual regular y normal. Clasificar a los hándicaps sexuales sería temerario y aburrido, pues sus causas son físicas, mentales, culturales, sociales, etcétera. La gama comprende desde los minusválidos en el sentido corriente (paralíticos, cojos, ciegos, débiles mentales) hasta los que sufren enfermedades repugnantes o deformaciones inaceptables (lepra, elefantosis, obesidad, macrocefalia). A lo que se puede añadir los presos y los locos, las minorías de trabajadores migrantes, los vagabundos y los pordioseros, los enanos y los gigantes. Y las personas de una fealdad intolerable. Todos estos sujetos tienen en común el verse privados de una de las funciones más necesarias y gratificadoras de la especie, como es la relación sexual, con todas las consecuencias que esto puede traer sobre su equilibrio y comportamiento. Sólo en ciertas sociedades avanzadas, en particular en los países nórdicos, se han preocupado de encontrar una solución a este problema, sobre todo tratándose de reclusos, enfermos mentales y minusválidos físicos. Pero fuera de estos países y casos, el hándicap sexual queda librado a sus inhibiciones y fantasmas. Para volver a nuestro personaje, Akito, por enano, feo, enclenque e incluso extranjero, podría acogerse al estatuto del hándicap sexual y hacer valer en un momento dado las ventajas jurídicas de su situación.

Pero es el segundo razonamiento el que más me interesa. Akito, como queda dicho, era un estudiante serio, inteligente, con una cabal conciencia de su rendimiento intelectual. Era además un hombre ecuánime, prudente, que sabía perfectamente distinguir lo lícito de lo ilícito y que hasta los 30 años no había nunca violado el pacto social. Su inducción hacia el crimen tiene una raigambre literaria o si se quiere lingüística. Estudiante de literatura comparada, estaba familiarizado con las metáforas amorosas y conocía en consecuencia las figuras retóricas que asocian el amor a manducación y, a un nivel más profundo, Eros a Tánatos. Estas figuras pertenecen al ámbito de la literatura popular (cuando el aman-

te le dice a su amada "quisiera comerte"), pero también en la culta se pueden encontrar ejemplos de esta misma pulsión expresada a través de imágenes de una factura más elegante.

Lo que sucedió con Akito es que, por uno de esos cortocircuitos de nuestro mecanismo mental, el plano del lenguaje se fundió o se confundió con el de la realidad. Cesó de haber diferencia entre la expresión metafórica y su referente. La humanidad había tardado milenios en sofocar impulsos culturalmente aceptados en sus orígenes (la antropofagia, entre otros) para recuperarlos mediante fórmulas del lenguaje poético o familiar. Ya nadie se come a su amada: se lo dice. Ya nadie mata al amigo, ni siquiera al enemigo, durante una polémica: lo amenaza con "aniquilarlo" o "hacerlo papilla". El lenguaje permite realizar simbólicamente pulsiones que, primitivamente, podían cumplirse sin infringir la norma. Decir es una cosa, pero hacerla otra. En Akito, el decir y el hacer recobraron su unidad original. Su delito consistió en haber tomado una metáfora al pie de la letra.

[1982]

La jornada marsellesa

Un hombre regordete, más adulto que mozo, calzas de seda, espada al cinto, manos enjoyadas y modales de una elegancia casi femenina, apareció una mañana de 1772 en Marsella y recorrió las calles del puerto en compañía de un criado vestido de negro y picado de viruela. Los lugareños no dejaron de notar la atención que ambos forasteros ponían en observar a las mujeres, sobreparándose para cambiar comentarios en voz baja, de preferencia si eran mujeres guapas, jóvenes y, como vulgarmente se dice, entradas en carnes.

El caballero alquiló dos piezas en un hotel de calidad dudosa y, aposentándose en ellas, despachó a su *valet* con instrucciones precisas. El borrado volvió a recorrer la ciudad y una hora más tarde regresó con cuatro mozas bonitas, pero, a todas luces, de una moralidad discutible.

El señor las recibió con una sonrisa y gracias exquisitas, las regaló con historias, dulces y licores, y mostrándoles algunas piezas de oro de su bien proveída bolsa las invitó a buscar en la habitación vecina esparcimientos más sustanciosos. Las mozas, luego de concertarse, aceptaron y todos pasaron del vestíbulo al dormitorio.

Tuvo lugar entonces uno de los momentos más estelares de la historia de la sexualidad humana, y siempre se ha lamentado que no existiesen en la ocasión instrumentos adecuados como para registrar y conservar, aunque sea por razones didácticas, los pormenores de esa cálida jornada.

Para empezar, el anfitrión se despojó escrupulosamente de toda prenda vestimentaria y ordenó a su criado y a las mozas que lo imitaran. Una vez, en traje de Adán, de acuerdo con un orden preestablecido, pero que no excluía la improvisación, trató de poner en práctica todas las posibilidades que matemáticamente ofrecía la conjunción carnal de seis sujetos.

Estas posibilidades, dicho de paso, sin ser infinitas, alcanzan una cifra impresionante. Una calculadora de bolsillo podría dar la cifra exacta. El caballero comenzó por las combinaciones binarias, y lo primero que hizo, para emplear un galicismo, fue "enviarse" normalmente a una de las mozas y, aprovechando su impulso, la sodomizó ipso facto.

Enseguida ordenó a su *valet* hacer lo mismo con otra de las damas y a las dos damas aún sin uso a poner en práctica algunos de los juegos que dieron renombre a la isla de Lesbos. A fin de no permanecer inactivo –y esto fue ya una improvisación– persuadió a la cuarta jovenzuela que lo gratificara manualmente. Sin transición, y siempre dentro del orden binario, el caballero se hizo sodomizar por su doméstico y, para respetar las reglas de la simetría, lo sodomizó en el acto y con ardor.

Cumplida esta fase, hubo un interludio de charla y licores, y, apenas acabado, el caballero pasó a una nueva secuencia, esta vez de carácter triangular: dos mozas se enlazaron, con el criado sobre una de ellas; una moza fue comprimida como un pedazo de jamón entre el señor y su *valet*; tres mozas se superpusieron, etcétera.

Las posibilidades trinitarias se agotaron, a pesar de la variación de las figuras y de la permutación de los agentes, de modo que el caballero inició el orden cuaternario. A mayor número de elementos, mayores combinaciones. Digamos sin embargo que el caballero renunció a llevar a su término todas las probabilidades de esta secuencia, pues la tarde había caído y aún tenía en reserva formas más sutiles, perversas e incluso repugnantes de su proyecto libertino.

Aquí cabe una digresión: ¿cómo podían resistir tanto los varones como las mujeres tan extenuante ejercicio? En el caso de las mozas la respuesta es simple, pues, en tanto que agentes pasivos del placer y profesionales del amor, el desgaste era menor y la simulación posible, aparte de que la recompensa esperada las forzaba al dar el máximo de sí. En el caso de ellos, cabe señalar que el caballero y su criado lucían una libido de un tono excepcional y utilizaban afrodisíacos de una eficacia irrefutable, cuyo secreto debe seguramente haberse perdido.

La segunda parte de su programa implicaba el uso de accesorios: látigos de tripa con fino mango de plata labrada y bombones rellenos con cantáridas. Este producto, como es sabido, tiene entre otras particularidades la de provocar desarreglos estomacales, lo que prueba que nuestro caballero había previsto para el final de su velada un festín coprofágico.

La visión de los fuetes no alarmó a las bellas, pero en cambio la absorción de la cantárida tuvo efectos nefastos. La más joven de las mozas sufrió un cólico fulminante y concibió en el acto la sospecha de que las habían querido envenenar. Implorando un pretexto legítimo pidió permiso

para ir al lavabo, pero en realidad salió disparada del hotel cogiéndose el vientre y no paró hasta la casa de la matrona que administraba sus encantos. Ésta vio en la coyuntura la ocasión de complicar a tan curioso y rico cliente en una historia que podría sacar provecho, y en el acto se dirigió donde las autoridades policiales para presentar una denuncia.

Entretanto el caballero, que había hecho ya restallar su látigo en las nalgas de una de las damas, se percató de la ausencia de la cuarta moza. Ello descompletaba su equipo y le creaba problemas de puesta de escena. Como la tardanza se prolongaba olfateó alguna felonía y envió a su *valet* a ver qué pasaba. Tan sagaz como su patrón, el *valet* necesitó sólo un cuarto de hora para recoger aquí y allá indicios que lo alarmaron: una moza llegando ululante donde su dueña, ambas rumbo a la gendarmería... De inmediato avizoró el peligro: si la moza hablaba, como era de temer, estaban perdidos. Tanto la sodomía como los actos contra natura, a pesar de ser moneda corriente, merecían entonces las sanciones más graves.

Informado por su *valet*, el caballero guardó apresuradamente sus látigos, pagó a las bellas lo convenido, y con la muerte en el alma, pues su delirante proyecto quedaba inconcluso, tomó la primera diligencia que partía y abandonó Marsella para siempre.

Pero la máquina de la justicia se había puesto ya en movimiento. El procurador del rey, recogiendo el testimonio de las demás mujeres, abrió un proceso contra el caballero y su criado, quienes, por un imperdonable descuido, habían inscrito sus nombres en el registro del hotel.

Fue así como meses más tarde, en ausencia de los acusados, el tribunal de la zona pronunció su fallo y condenó a muerte a este par de erotómanos fugitivos. La sentencia fue aplicada en efigie. El marqués de Sade, gracias a su condición nobiliaria, fue decapitado y su criado Latour ahorcado. Ambos muñecos fueron luego echados públicamente en una hoguera.

[1982]

El pacto con las tinieblas

En una pequeña caleta de Porto Ercole, hace cerca de cuatrocientos años, un hombre yacía sobre la arena, herido, enfermo y abandonado. En vano escrutaba el mar en busca de una faluca o la escarpada cresta con la esperanza de ver aparecer al buen samaritano, un alma caritativa que lo auxiliara en esos momentos atroces. Pues este hombre se estaba muriendo. Muriendo a los 37 años, en la execración y la indigencia, a pesar de que sus cuadros ornaban templos y palacios en toda la península y que su genio precoz había de revolucionar por un siglo el arte de su época.

Este hombre había hecho un pacto con las tinieblas. Su vida, que ahora expiaba, fue mofa, irrespeto, transgresión y violencia. No hubo norma, fuese cívica, moral o estética, que no violara. Desde temprano se situó al margen de todo consenso.

Miguel Ángel Meriso o Merigi o Maresio, conocido en fin por Caravaggio. Los artistas de esta laya me turban. A través de los siglos emergen, se reconocen, se dan la mano, se transmiten una consigna, un talismán deletéreo, y siembran la *pagaille* en el orden de su tiempo. Villon, Cellini, Sade, Poe y Rimbaud son algunos de estos irregulares, sin los cuales la historia del arte sería más serena y angelical, pero sin esas sombras y abismos que la hacen realmente humana.

Pero volvamos a nuestro hombre. ¿Qué hacía agonizando en esa playa inhóspita del mar Tirreno? ¿Cómo había llegado? ¿Quién lo había herido? ¿Dónde estaban sus amigos, protectores o sirvientes? Caravaggio había llegado huyendo a Porto Ercole. Pero esta huida comenzó en su adolescencia.

A los 15 años se escapa de Milán y del taller de su maestro Peterzano, a raíz de una falta no comprobada, que algunos atribuyen a un delito contra la vida. En Roma pasa años duros y oscuros, pintando cabezas que vendía por centavos o haciendo trabajos subalternos en algunos talleres, al tiempo que toma gusto por la taberna, el garito y la espada. Por fortuna, la misma mano es diestra con el pincel y no faltan entendidos que se disputan sus servicios. El caballero de Arpino y luego el cardenal Del Monte lo emplean para que les pinte flores y frutas (Caravaggio,

sin saberlo, había inventado la naturaleza muerta). Su primer encargo importante le viene de los padres de la capilla Contarelli, que en 1600 le encomiendan la *Conversión de San Pablo.* Pero ese mismo año el pintor Girolamo Spampa lo denuncia por golpes y heridas. Al año siguiente está a punto de matar de una estocada al sargento Flavio Canonico. Poco después es encarcelado a raíz de un oscuro proceso del que lo rescata el embajador de Francia. En 1604 la justicia lo interpela por haber tirado un plato de alcachofas en la cara de un mozo de albergue. Un año más tarde es detenido por llevar armas sin autorización y apenas sale hiere a un escribano en un lío por mujeres. Las denuncias continúan y en 1606 se le acusa de haber apedreado un desfile cívico y, posteriormente, las ventanas de un mesón del que se fue sin pagar. Su reputación de pendenciero está consolidada. El viajero alemán Kart von Mander, de paso por Roma, deja de él estas líneas: "Es una mezcla de trigo y de cizaña; trabaja un par de semanas y durante uno o dos meses se manda mudar, con una gran espada al cinto y un lacayo a sus espaldas, rodando de garito en garito, tan propenso al duelo y la reyerta que es difícil frecuentarlo".

En la primavera de 1606 sucede lo inevitable: durante una trifulca descomunal mata de un espadazo al notario Ranuccio Tomasoni. No se trata ya de una imprudencia que puede redimirse con multa o prisión sino de un crimen penado con la horca. Ello confirma y precipita su destino de prófugo. Durante un tiempo se esconde en pueblos discretos como Palestrina, Paliano, Zagaralo, hasta que la necesidad de trabajo lo conduce a Nápoles. Esta vez intenta reformarse, inicia gestiones para obtener la amnistía papal y ejecuta por encargo innumerables cuadros. Pero el perdón es más raro que el castigo y, como en cualquier momento puede ser apresado, decide poner el mar entre él y la justicia y se embarca rumbo a Malta.

En esta isla soberana encuentra el refugio ideal. Hasta ella ha llegado su fama de pintor, pero no de espadachín. La Corte maltesa lo recibe con los brazos abiertos y lo colma con atenciones y encargos. Pinta retratos de dignatarios, obras religiosas y alegóricas, con la audacia y el entusiasmo de la tranquilidad recobrada. Adoptado como extranjero ilustre, lo recompensan con la insignia de Caballero de la Gracia de la Orden de Malta.

Pero su reputación, la inconfesable, termina por alcanzarlo. De voz en voz, llegan hasta la isla extraños rumores. Una comisión secreta hace averiguaciones y descubre que este forastero celebrado y condecorado

tiene no sólo un pasado sino un prontuario: tahúr, duelista, prófugo, homicida; en suma, carne de patíbulo.

Burladas en su confianza, las autoridades maltesas deciden vengarse. Esbirros irrumpen en la casa de Caravaggio, pero éste, alertado por un amigo, ha tomado la primera embarcación y reanudado su vida de fugitivo. Ello redobla la cólera de sus huéspedes, que, no contentos con excluirlo de la Orden de los Caballeros, despachan tras él agentes encargados de lavar con sangre la afrenta del embustero.

Caravaggio busca refugio en Siracusa. Pero allí no se siente seguro. El espacio donde puede vivir se ha ido comprimiendo. Se ha alejado de los halcones malteses, para acercarse a los magistrados romanos. Se traslada entonces a Palermo y luego a Messina y una vez más a Nápoles. Allí cuenta con amigos y protectores que le pueden garantizar impunidad y trabajo. Una noche, al salir de un albergue, es atacado por desconocidos que lo hieren gravemente. Sin esperar su recuperación, temiendo nuevas represalias, alquila una faluca y se embarca con destino a Roma, confiando en que sus adictos le hayan conseguido entre tanto la amnistía tanto esperada.

No sabía entonces que esa faluca era su barca de Caronte y que viajaba de las ribas de la vida hacia la eternidad. Por un error de navegación echa ancla en Porto Ercole, enclave español en los Estados Pontificios. Tomado por un espía, es apresado e interrogado durante dos días, a pesar de sus heridas, y finalmente abandonado en la playa donde se le encontró. Para colmo atrapa la malaria. Tendido sobre la arena aguardó en vano la aparición de su faluca. Sus tripulantes habían aprovechado la coyuntura para desaparecer con los pocos bienes que le quedaban. Un pescador terminó por conducirlo a un mesón de fortuna. Allí expiró sin saber que el perdón vaticano, que le permitía al fin regresar a Roma, había sido ya aprobado por el papa.

Ignoraba también la huella que dejaba su obra. A pesar de su vertiginosa vida de proscrito, Caravaggio fue un trabajador encarnizado que, entre una partida de bolos, un duelo y una evasión, encontró el tiempo y la manera de crear algo nuevo y perdurable. No por los temas, rigurosamente codificados en su época, sino por el enfoque. El arte no es tanto cuestión de motivos o de técnica sino de mirada. Su *Conversión de San Pablo* fue un escándalo: el pobre santo yace entre las patas de un caballo, cuyas

ancas relucientes irrumpen de la oscuridad para ocupar la magnitud de la tela. Su *Muerte de la Virgen* fue rechazada por sus comanditarios, pues María, hinchada y sin majestad, es como el repugnante cuerpo de una ahogada sacado de un depósito de cadáveres. *La vocación de San Mateo* transcurre no en el ámbito luminoso y sagrado de los clásicos, sino en una sórdida taberna poblada de personajes vulgares, ambiguos y viciosos, los truhanes que el autor vio y frecuentó. ¿Qué decir de su *David y Goliat*, en el cual Caravaggio tuvo el humor negro de autorretratarse en la odiosa cabeza del gigante? ¿O esa maravillosa, inquietante *Degollación de San Juan Bautista*, pintada en Malta, obra que llevaría conmigo hasta el fin de los siglos, fría, tenebrosa, enigmática y, al mismo tiempo, cotidiana, prefiguración de los sufrimientos, torturas y ejecuciones secretas que fueron y serán el pago de todos los rebeldes? En estos y otros cuadros, surgidos de las tinieblas de su vida y de las sombras del mundo, que sólo existen por la luz hiperreal que él inventó, está ya inscrita la obra de los pintores que marcarían su siglo: Velázquez, Georges de La Tour, Vermeer, Rembrandt. Ellos pudieron hacer lo suyo gracias a este malandrín que murió sin misericordia en un rincón miserable.

[1993]

Episodio romano

El pobre Septimio Severo cometió el error de llamar a sus hijos Caracalla y Geta. Con esos nombres ridículos su destino no podía ser ordinario. La historia guarda de su paso por el mundo un recuerdo tristemente memorable.

El Imperio romano se extendía entonces de las Galias a Persia y de Germania a Mauritania. El viejo monarca había pasado toda su vida en campañas militares a fin de extender y consolidar las fronteras de sus dominios. Ello le impidió consagrarse a la educación de sus hijos, que, sin la vigilancia paternal, crecieron en el ocio, el placer y la molicie, y llegaron a la mocedad sin poseer las virtudes civiles ni las actitudes guerreras como para, llegado el momento, gobernar con dignidad y firmeza tan vasto territorio.

Pero había algo peor: Caracalla y Geta se odiaban. Desde niños cada cual se había visto rodeado de una corte de consejeros, preceptores, esbirros y lacayos que exacerbaron su emulación hasta convertirla en rivalidad y ésta en encono mortal. Cada corte se libraba, sin esperar la muerte de su emperador, a sórdidos cálculos sucesorios y solapadas luchas domésticas. Era de prever que desaparecido Septimio Severo estallaría una guerra civil que dejaría el imperio exangüe y a merced de la voracidad de los bárbaros.

Para remediar esta situación el emperador resolvió ensayar una medida extrema: embarcar a sus hijos en una importante campaña militar. Ello tenía dos ventajas decisivas, aunque excluyentes. La primera era arrancar a los ociosos de su vida disoluta para templar el ánimo en una empresa colonial que los colmara de orgullo y los predispusiera a un buen gobierno. La segunda era más bien macabra: que uno de sus herederos muriera en la gesta, lo que simplificaría los problemas de sucesión y le ahorraría al imperio una lucha fratricida.

Septimio Severo paseó su mirada imperial por el mapa de sus dominios y fijó su atención en la extensa isla situada al norte de las Galias y que sus predecesores nunca habían llegado a conquistar. Armando un poderoso ejército se puso al frente de él y, a pesar de que la edad y los achaques le

impedían caminar y tenía que ser transportado en litera, dio la orden de partida, llevando como lugartenientes a Caracalla y Geta.

Pero esta vez el estratega se equivocó. La campaña británica fue un desastre. Superiores en número y armamento, los romanos pusieron pie en la isla y recorrieron de sur a norte sin encontrar resistencia abierta. Pero eran esporádicamente hostigados por grupitos de insulares temerarios que les impedían asentarse en ese dominio. En suma, la arcaica táctica de la guerrilla. Para colmo, ninguno de sus hijos murió en heroico combate, sino que fue él más bien, el propio Septimio Severo, quien sucumbió en tierra extranjera, súbitamente, a causa de un banal ataque de gota.

Esto fue el signo de la desbandada. Las legiones romanas abandonaron precipitadamente la isla inconquistable, llevando embalsamado el cadáver de su líder, conducidas por Caracalla y Geta, que, sin haber sacado de esta expedición gloria ni enseñanza, sólo deseaban estar lo más pronto posible en Roma para dirimir el problema sucesorio.

Llegando a la capital cada cual se parapetó con los suyos en un ala del palacio, el que terminaron por dividir con un muro, celosamente guardado por ambas partes. A tal punto se temían que sólo se comunicaban mediante cartas o emisarios. Se vivía en una insoportable atmósfera de conspiración y de inminentes golpes de mano. Duchos cuchilleros o envenenadores que se deslizaron de un ala a otra fueron sorprendidos e inmediatamente decapitados.

Esta situación calamitosa no podía durar, y Julia Domna, la viuda de Septimio Severo, intervino para aplacar la rivalidad de su prole, siguiendo para ello instrucciones secretas y póstumas de su marido: dividir el imperio en dos zonas. A Caracalla, en tanto que primogénito, le tocaría Europa y África del Norte, y a Geta, Egipto y el Oriente Próximo. El primero residiría en Roma y el segundo en Alejandría, a miles de kilómetros de distancia, cada cual con su corte, su senado y sus tesoros.

No se trataba de una desmembración del imperio, sino de una repartición de competencias y responsabilidades. Para sellar el acuerdo Julia Domna convocó a sus hijos a sus aposentos, la única zona neutral y apacible del palacio, donde esta mujer cultísima y amante de las artes se había recluido con sus poetas, músicos y filósofos. Pero no se contaba con la perfidia de Caracalla. Mediante el soborno y la intriga logró emboscar a sicarios en las habitaciones destinadas a la reconciliación. Cuando los

hermanos se encontraron ante su madre y estaban a punto de concertar el acuerdo, los asesinos surgieron tras los cortinajes, apuñalaron a muerte a Geta e hirieron de paso a la dulce Julia Domna, quien, muy maternalmente, trató de proteger con su cuerpo a la víctima.

Lo que viene después podría tal vez ser explicado por Dostoievski o Freud, reputados escrutadores de nuestras pulsiones profundas. Por lo pronto, Caracalla trató de "limpiar" su crimen, gracias a una argucia legal que lo absolviera oficialmente de toda culpa. Llamó para ello al más grande jurisconsulto del imperio, Papiniano, para que tomara la palabra ante el Senado y pusiera su elocuencia al servicio de su infamia. Pero Papiniano, con un gesto que será vergüenza de los timoratos y orgullo de los valientes, se negó a intervenir y pronunció una célebre frase: "Más fácil es cometer un crimen que justificarlo". Hay frases que cuestan caro. A Papiniano le costó la vida.

Este segundo crimen le abrió a Caracalla el apetito, y ya que le había sido imposible quitarse de encima el fraticidio trató al menos de no dejar recuerdos de él. Inició entonces la exterminación sistemática de todos los allegados a Geta, no sólo de sus amigos, consejeros y partidarios, sino hasta de aquellas personas a las que alguna vez se les escuchó pronunciar el nombre de su hermano. Veinte mil sujetos fueron pasados por las armas.

Sellada esta carnicería, la vida en Roma se le hizo insoportable, dejó para siempre la capital y emprendió un viaje errante por las provincias del imperio, huyendo de sí mismo y de sus fechorías. Viaje demoníaco, tan aterrador como el de cualquier jefe bárbaro, pues fue sembrando la muerte y la destrucción por donde pasaba. Aparte de su ejército, lo acompañaban una legión de cortesanos encargados de distraerlo y una guardia pretoriana que velaba por su vida. Los cortesanos le preparaban orgías, que Caracalla desdeñaba y entregaba al placer de sus lacayos. Se le construyeron circos y teatros para divertirlo, que él mandaba destruir sin siquiera mirarlos. Ninguna otra cosa que no fuera el ejercicio de la crueldad aplacaba su ánimo sombrío. Nerón y Tiberio fueron también expertos en el terror, pero se limitaron a Roma y sus afueras. Caracalla lo extendió a todo el orbe imperial. El más pequeño contratiempo desataba en él una furia devastadora. Alejandría, la segunda ciudad del imperio en tamaño y esplendor, fue pasada a sangre y fuego porque un notable cometió una infracción al protocolo.

Esta cruzada insana habría sido más sangrienta si su propia truculencia no contuviera ya los gérmenes de su extinción. El encargado de ponerle fin fue un soldado llamado Marcial. Aún un nombre premonitorio, como muchos de los nombres que conserva la historia. Recordemos que el gendarme que osó atentar contra la vida de Robespierre y desencadenó con su gesto el fin de la Revolución francesa se llamaba Merda, lo que eufónicamente es una combinación del *mierda* español y del *merde* francés.

Marcial, nombre que le convenía tanto por su profesión castrense como por la entereza de su ánimo, pensaba que sus méritos guerreros no habían sido suficientemente recompensados. Concibió entonces un odio asesino contra Caracalla y decidió vengarse. Acceder en armas hasta el emperador era imposible, pues su fidelísima escolta velaba sobre él día y noche. Raras eran las circunstancias en que se encontraba momentáneamente solo, y una de ellas era cuando durante un viaje y en plena travesía lo apremiaba alguna urgente necesidad física. Marcial esperó con paciencia la oportunidad y, antes de llegar a Capadocia, Caracalla se internó precipitadamente en un bosquecillo, levantando el vuelo de su túnica. Sus pretores lo acompañaron hasta una distancia discreta. Marcial, dando un rodeo, se deslizó entre los árboles y fue para él un juego de niños dar cuenta de un hombre, así fuera el más poderoso de la Tierra, que se encontraba en cuclillas, calato y cagando. Así y todo Caracalla tuvo tiempo de emitir un final y estridente pujido que atrajo la atención de su guardia y el pobre Marcial, sin tiempo de escaparse, fue hecho papilla por los pretores.

Ningún novelista hubiera podido imaginar para un felón como Caracalla un final más adecuado.

[1983]

Pobre Ovidio

Augusto, como es sabido, fue un protector de las artes y de las letras y durante su largo gobierno, asistido por el buen Mecenas, se crearon obras inmortales, como la *Eneida*, de Virgilio, y las *Odas* y *Sátiras*, de Horacio. Pero como cualquier tiranuelo de la época cometió actos execrables, amparándose o no en la razón de Estado, y a su pasivo se pueden anotar el asesinato de Cicerón y la deportación de Ovidio.

El caso de Cicerón es trágico. Los cuchilleros del triunvirato lo alcanzaron en su refugio de Gaeta y el ilustre orador fue ejecutado como un vulgar maleante, sin que nada le valieran los cuarenta volúmenes de sus *Obras completas*. Pero el caso de Ovidio es más bien patético. No se puede permanecer insensible ante el vuelco brutal y misterioso de su destino.

Ovidio encarna en realidad un paradigma: el del poeta doblegado por el poder. Hay una antigua y larga tradición de poetas perseguidos, exiliados, encarcelados, torturados, asesinados: Dante, Quevedo, Chénier, García Lorca, Brecht, para citar a los de mucho renombre. Ovidio es el primer ejemplo conocido del poeta que, al entrar en conflicto con la autoridad, ve caer sobre su cabeza el puño de una fuerza ciega que trata de silenciarlo.

¡Y su voz resonaba con tanto brío e insolencia en la Roma imperial! A los 30 años ya era un poeta festejado, gracias a las obras eróticas de su juventud. Pero fue *El arte de amar* lo que cimentó su fama. Éste es un libro indestructible. Nadie, ni siquiera el ingenioso Stendhal, ha escrito páginas tan actuales, veraces y agudas sobre el sentimiento amoroso y la estrategia de la seducción. Como se dijo alguna vez de Platón tratándose de la filosofía, todo lo que se ha escrito sobre el amor en los últimos dos mil años son sólo "notas al margen" de *El arte de amar*, de Ovidio.

Aplicando sus propias enseñanzas, Ovidio se casó tres veces, la tercera con una mujer ligada a la familia imperial, lo que reforzó su posición mundana, social y artística e hizo de él el poeta de moda. Su vida seguía un curso ascendente que lo predestinaba a los máximos honores. Abandonando la musa ligera de su período amatorio, emprendió obras de largo aliento, como las *Metamorfosis* y los *Fastos*, con las que esperaba no sólo emular a sus modelos griegos sino opacar a todos sus contemporáneos.

Al llegar a la cincuentena era considerado como el poeta que encarnaría el esplendor literario de la época augustiana.

Y de pronto fue fulminado por el *diktat* imperial. Augusto le ordenó dejar Roma para siempre y recluirse en los confines del mundo civilizado, en la colonia de Tomi, a orillas del mar Negro, puerto minúsculo, lúgubre y salobre, cercado por los bárbaros y tan alejado de su patria que una carta tardaba seis meses en llegar a la capital. De nada le valieron renombre, talento y relaciones. Tuvo que abandonar mujer, hijos, amigos, bienes, comodidades y honores y embarcarse precipitadamente rumbo al exilio, sin esperar siquiera, como se queja en sus cartas, que las aguas del Adriático se calmaran y terminara la época del *mare clausum*.

¿Qué había sucedido? La verdad es que nunca se sabrá. En los últimos veinte siglos se han elaborado decenas de hipótesis al respecto, pero ninguna ha sido probada.

Éstas pueden reducirse a cuatro o cinco. Ovidio había tenido relaciones amorosas con Julia, nieta de Augusto, o favorecido las relaciones de esta mujer con alguno de sus amantes. Ovidio había presenciado accidentalmente una ceremonia ritual secreta en la que participaba la emperatriz Livia y que implicaba el desnudamiento. Ovidio mantenía contactos con miembros de la oposición e intentó facilitar la fuga de un detenido importante. Ovidio era el principal responsable de la degradación de las costumbres romanas, a causa de *El arte de amar*, libro que glorificaba el placer, aconsejaba el engaño y ensalzaba el adulterio. Ovidio formaba parte de una secta secreta neopitagórica dedicada a la adivinación y estaba en posesión de augurios y secretos que constituían un peligro para el Estado.

El propio Ovidio no reveló nunca el verdadero motivo de su destierro. En las cartas que escribió desde Tomi aborda el tema, pero en forma contradictoria o elusiva. Primero lo imputa al carácter libertino de *El arte de amar*, en lo que debe haber algo de cierto, pues este libro fue retirado de las bibliotecas a raíz de su desgracia. Luego habla sucesivamente de un "error", de una "falta", de un "crimen", pero sin dar otra precisión de la referencia mitológica a Acteón presenciando el desnudamiento de Diana. Algo vio pues nuestro poeta, o algo dijo o algo hizo, algo que atentaba contra la moral, el orden, la seguridad o la majestad del imperio, lo que lo convirtió en un réprobo y mereció un castigo ejemplar.

En la colonia de Tomi, Ovidio pasó los últimos nueve años de su vida, sin regresar nunca a su tierra natal, a pesar de sus súplicas y palinodias. Si en el caso de otros poetas el destierro lejos de mellar su inspiración la estimuló, en Ovidio significó su quiebra moral y artística. Mal de salud, en medio de gentes cuya lengua sólo llegó a entender –y hasta escribir– al cabo de dos años, no encontró nunca ánimo ni fuerzas para corregir los borradores de las *Metamorfosis* ni para concluir los *Fastos*. Siguió escribiendo, es cierto, pero sólo cartas en verso, cartas que enviaba empecinadamente a Roma, pero cuyo valor es más psicológico o humano que literario.

De estas cartas se han conservado dos series: las *Tristes* y las *Pónticas*. Las *Tristes*, escritas en un monótono ritmo del dístico elegíaco, no tienen destinatario preciso, salvo una a su mujer y otra a Augusto, y en todas repite la misma letanía: la severidad de su castigo, la ingratitud de sus amigos, la nostalgia de Roma, la angustia de la soledad, la inclemencia del clima, la esperanza de una revocación de su pena o de un atenuamiento de la misma que le permita vivir más cerca de Italia, todo ello mezclado con humillantes alabanzas a la magnanimidad de Augusto y a su glorioso gobierno y con toda la crema mitológica de un erudito hombre de letras de la Antigüedad.

En medio de esta lamentosa aplanadora poética surge aquí y allá un verso verdaderamente conmovedor que transmite la intensidad de su sufrimiento. Durante su viaje en barco al exilio: "Adonde vuelva la mirada veo sólo la imagen de la muerte, que mi espíritu teme pero al mismo tiempo invoca. Me acerco al puerto, pero este puerto es para mí el puerto del espanto. La tierra es más horrorosa que el mar, pues peores que los elementos son los hombres". Instalado en el destierro: "Pienso en Roma, pienso en los lugares que extraño, pienso en todo lo que queda en mí de mi ciudad para siempre perdida. ¡Tantas veces he golpeado a la puerta de mi sepulcro sin lograr abrirlo! ¡Cómo no perecí por la espada o cómo no logró la tormenta tragarse mi vida miserable!". Años más tarde, cuando sus esperanzas de regresar a Roma se han desvanecido: "Moriré lejos, en tierra incomprensible, lo que redoblará la atrocidad de mi castigo. Mi cuerpo se extinguirá en lecho extraño, sin nadie a mi lado para compadecerme. No dictaré mis últimas instrucciones, ni mano amiga cerrará mis párpados. Sin funerales, honores ni llantos, tierra bárbara recubrirá mis huesos". O esta frase suelta, misteriosa, que nos sacude como una

descarga eléctrica: "Te atreviste a tocar el cuerpo incandescente de Júpiter y cruzar el dintel de la morada de la desesperación".

En las *Pónticas*, unas cuarentas cartas enviadas a destinatarios nominales, Ovidio repite con variantes las mismas quejas. Se dice que sus amigos romanos estaban hartos de recibir misivas de un hombre al que habían olvidado o que querían olvidar y que su propia mujer consideraba este correo como una penitencia. Antes de abrirlas conocían su contenido: reproches por no recibir respuesta, invocaciones a la amistad, ruegos para obtener siempre el mismo favor: regresar a Roma o cerca de Roma, ruego punzante, como el de las *tres hermanas*, de Chéjov, que desde el fondo de su provincia repetían todas las noches: "¡A Moscú!, ¡a Moscú!". Augusto fue inflexible y su sucesor Tiberio también. Nunca se le perdonó al poeta su enigmática falta. ¡A quién diablos le importaban además las imploraciones de un hombre perdido en esa siniestra comarca del ponto Euxino, que ya los griegos temían y llamaban, por antífrasis, mar Hospitalario! Lo dejaron gritar, patalear, secarse, desesperarse y morir como un perro lejos de su país.

[1983]

Amor sobre ruedas

Tres novelas francesas del siglo XIX contienen un episodio en el cual el coche sirve de escenario a la consumación del acto amoroso. Se trata, en orden cronológico, de *La double méprise* (1833), de Prosper Mérimée; *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, y *Bel-Ami* (1885), de Guy de Maupassant.

Módulo

La novela de Mérimée, publicada en 1833, es menos conocida que la de sus compatriotas; injustamente, además, pues es la mejor de la veintena que escribió, si bien *Carmen* es la más famosa, gracias sobre todo a la ópera de Bizet. La novela narra las tribulaciones sentimentales de *madame* de Chaverny, joven y bella señora que detesta a su marido pero igual le sigue siendo obstinadamente fiel. Una noche, al regresar sola de una cena en las afueras de París, su coche se accidenta a causa de una tempestad y queda varado en el camino. Al poco rato pasa el señor Darcy, diplomático de vacaciones en Francia, que había asistido a la misma cena y brillado por su animada conversación. Ofrece llevarla en su *fiacre* a París y *madame* de Chaverny acepta. En el trayecto hasta la capital el señor Darcy se da maña para seducirla y se produce la escena de amor sobre ruedas. Diré en descargo de esta honorable señora, pues su rendición puede parecer intempestiva, que Darcy había sido su amigo de infancia y su pretendiente de juventud, y que luego de esta primera y única infidelidad huye de París estando enferma para no verlo más y muere en un albergue del camino al agravarse su mal sin recibir la debida atención.

Flaubert publica *Madame Bovary* en 1856. El episodio de amor rodante figura en el último tercio de su novela. Emma Bovary –que como *madame* Chaverny detestaba a su marido, pero le había sido ya una vez infiel– viaja con su esposo a Ruan para asistir a una representación de la ópera *Lucia di Lammermoor*. En el teatro encuentran a Léon Dupuis, abogado que cuando era estudiante frecuentó a la pareja y sostuvo con Emma románticas conversaciones. El marido regresa a su pueblo, Emma queda sola en Ruan por unos días y Léon Dupuis aprovecha la ocasión

para hacerle la corte. Emma resiste al asedio, hasta que acepta subir a un coche con su cortejante. Lo que no pudo ocurrir en tierra firme ocurre sobre cuatro ruedas. Que Flaubert al escribir esta escena tuviera presente la novela de Mérimée es incierto. En su vastísima correspondencia no hay referencias de *La double méprise*, y solo cuatro o cinco a Mérimée, siempre poco halagüeñas. Es obvio que Flaubert no estimaba a su colega ni como escritor ni como persona, a pesar de que tuvieron amigos cercanos muy íntimos, como Turguéniev y la emperatriz Matilde. Pero no deja de ser curioso que entre *Madame Bovary* y *La double méprise*, aparte de la escena del amor rodante, haya una relación temática esencial: ambas novelas tratan el matrimonio infeliz, el adulterio como desquite y la muerte voluntaria de la heroína –*madame* Chaverny no se suicida como Emma, pero "se deja morir".

Bel-Ami aparece en 1885. Que Maupassant conociera bien la obra de Flaubert no deja margen a dudas, pues era su protegido, su discípulo, su admirador y, según hipótesis temerarias, hasta su hijo. Pero todo ello no prueba que su escena de amor rodante se inspirase en la de Flaubert. La escena de Maupassant es no sólo diferente de la de Flaubert, sino de la de Mérimée, pues se da en dos tiempos, con dos mujeres diferentes y en dos tipos de vehículos. La primera escena transcurre en un coche, como la de sus predecesores, cuando Georges Duroy, gacetillero arribista y venal, se ofrece a conducir a *madame* de Marelle a su casa, luego de una comida en un restaurante. En el trayecto se precipita sobre ella, trata de violarla, está a punto de conseguirlo, pero el coche llega a su destino y Duroy, "temiendo que el cochero sospechara algo", renuncia a su tentativa. La verdadera escena de amor rodante se da no en un coche sino en un ferrocarril: Duroy celebra su matrimonio con *madame* Forestier y en el compartimiento del tren que los lleva a su residencia no puede esperar más y ejercita in situ su derecho marital.

Modo

Éstos son, escuetamente, los hechos. Veamos ahora cómo se arregla cada cual para presentarlos.

Mérimée es el más cauto y recurre a la técnica del silencio elocuente. En ningún momento menciona ni describe la consumación del acto sexual. Las páginas dedicadas a este episodio se limitan a sus prolegómenos: el

diálogo que sostienen Darcy y *madame* de Chaverny, sus cuerpos que se tocan con el bamboleo del coche, los gestos cada vez más intrépidos del seductor, que logra coger la mano y luego abrazar a su pareja. La escena culmina con esta frase: "Ella trató de zafarse de su brazo, pero fue el último esfuerzo que intentó". Mérimée no dice más. Pone un punto aparte y pasa a otro capítulo, al igual que esos viejos filmes pudibundos en los que, cuando es inevitable el acto del amor, la secuencia se interrumpe y se encadena con la ulterior, en la que se ve a la pareja vistiéndose o tomando desayuno.

Flaubert tampoco narra directamente el episodio del amor rodante, pero no lo elude. Recurre al método de la descripción metafórica. Una vez que Emma Bovary y Léon Dupuis suben al *fiacre* de alquiler y corren las cortinillas, el relato no se interrumpe. Flaubert lo continúa, pero desde el exterior. Describe minuciosamente el itinerario que sigue el coche de Ruan y sus afueras, sus paradas y sobresaltos, las órdenes que Léon lanza al cochero, la sorpresa de los peatones al ver pasar y repasar este vehículo "más sellado que una tumba y bamboleándose como un navío" y la escena final, seis horas más tarde, cuando los caballos se detienen jadeantes en una alameda, se abre una ventanilla y asoma un brazo desnudo femenino que arroja los fragmentos de una hoja de papel: la carta que Emma había escrito a Léon rechazando sus avances amorosos.

Mérimée calla; Flaubert sugiere; ¿qué hace Maupassant? Ni calla ni sugiere: describe. Y en forma cruda y escueta. Duroy y *madame* Forestier están solos en el compartimiento del tren que los lleva de la ceremonia nupcial a su casa campestre. Observan el paisaje, conversan, se tocan, se acarician y sin mayores preámbulos pasan a la acción. "Vino un largo beso, mudo y profundo, luego un sobresalto, un brusco y loco abrazo, una breve lucha sofocada y un coito violento y torpe". No se puede ser más directo y prosaico. Maupassant utiliza incluso –en lugar de mi traducción *coito*– el término *accouplement*, que se aplica más usualmente al apareamiento animal. Es claro que los tiempos habían cambiado. Mérimée publicó su novela durante la Monarquía de Luis Felipe y Flaubert durante el Segundo Imperio, épocas que no fueron precisamente mojigatas desde el punto de vista de las costumbres privadas, pero sí muy puntillosas en lo referente a la moral pública. La prueba es que Mérimée suavizó, en la segunda edición de su novela, algunos detalles de la escena citada, y

que Flaubert, a pesar de las precauciones que tomó, fue procesado por atentado contra la moral a raíz de la publicación de *Madame Bovary*. En cambio, cuando Maupassant sacó a luz *Bel-Ami* se había derrumbado el Segundo Imperio con su Corte, su censura y su sentido hipócrita del decoro, para dejar paso a una República laica, liberal y permisiva. Podía entonces andarse sin rodeos, y lo que extraña es que él, que no tenía pelos en la lengua, no fuera más prolijo en su escena de amor ferroviario, lo que se debió más bien a su proverbial gusto por la concisión.

Motivo

¿Qué movió a nuestros autores a incluir en sus novelas la escena de amor rodante, con las variantes anotadas? Hay una respuesta puramente literaria: dicha escena estaba inscrita en el argumento de la obra o se impuso durante su escritura como necesaria al desenvolvimiento dramático o psicológico del relato. Pero esta explicación presupone otra u otras, que pertenecen al dominio de la sexualidad individual y social. Respecto a la primera, es interesante señalar que tanto Mérimée como Flaubert y Maupassant fueron solteros, es decir, su vida sexual se desarrolló fuera del marco institucional del matrimonio, gracias a relaciones marginales, clandestinas o imprevistas. Ello debió plantearles a menudo el problema del "lugar", y el coche se les apareció como una solución a la que recurrieron o con la que soñaron. Lo más probable es que la soñaran –no hay pruebas de que la utilizaran– y que se convirtiera para ellos en una frustración personal de la que se desquitaron, mediante personaje interpuesto, en el plano de la creación literaria. ¿Y por qué el coche, a todo esto? Aquí entramos en el dominio de la sociología sexual. Porque el coche, como ahora el automóvil –espacio cerrado, acolchado, íntimo y, por añadidura, móvil– estaba vocacionalmente destinado a ser, aparte de medio de transporte, cámara de amor. Es difícil precisar cuándo su función primordial se pervirtió. Quizá desde sus orígenes y bajo sus formas más arcaicas. Sé, por ejemplo, gracias a la iconografía erótica japonesa, que el palanquín servía ya en Oriente, siglos atrás, de refugio de amor. Lo cierto es que su producción en serie y su democratización en el siglo XIX hicieron del coche un lugar propicio para el amor fugaz y secreto, lo que influyó sobre el comportamiento sexual de su tiempo. Nuestros autores, en consecuencia, no

inventaron nada, sino que al incluir en sus novelas la escena de amor rodante convalidaron un hecho corriente en su época.

El comparatismo literario –del que este artículo es un ejemplo– está ahora de capa caída. Sólo lo practican quienes, como yo, están poseídos por el dominio del espíritu analógico. Sigo creyendo que comparar es una forma de razonar y en consecuencia de aprender. Aparte de que la comparación arroja a veces concordancias no previstas ni buscadas y, por ello mismo, inquietantes: en las tres novelas que he citado los apellidos de los seductores empiezan con D: Darcy, Dupuis, Duroy. Para lo cual, confieso, no tengo ninguna explicación.

[1992]

El imposible encuentro: Guy de Maupassant y Marie Bashkirtseff

En las *Obras completas* de Guy de Maupassant –Albin Michel, 1973, veinte volúmenes– hay tres tomos dedicados a su correspondencia, con numerosas cartas inéditas o hasta ahora sin compilar, muy ilustrativas sobre los aspectos poco conocidos de su vida privada. Puede así leerse un canje epistolar entre el escritor y Marie Bashkirtseff, preludio de un encuentro sentimental que no llegó a cumplirse y que deja al lector defraudado, pensando en las posibles secuelas de esta amistad fallida. Equívocos y suspicacias idiotas impidieron que estos dos seres excepcionales se conociesen y nos brindaran uno de esos altos momentos de pasión que jalonan la historia literaria.

Todo sin embargo parecía predestinarlos a un encuentro fecundo. En 1884, época de este episodio, Maupassant tenía 33 años, era ya un escritor famoso, los diarios y editoras se peleaban sus cuentos y crónicas, sus pingües ganancias le permitían llevar una vida holgada con departamento en París y casa en Normandía, la sociedad parisina lo cercaba con halagos e invitaciones. A pesar de ello, Maupassant seguía siendo un misántropo, un solterón y un solitario. A la vida mundana prefería la caza y la pesca, a la vida artística el remo y la natación, a la vida amorosa plena y enriquecedora las relaciones esporádicas con mujeres sin calidad. Él mismo se jactaba de su falta de poesía y de romanticismo, que lo hacían invulnerable al amor, lo que consideraba como condición de su libertad y prueba de su fuerza. Pero en el fondo era menos seco y duro de lo que pretendía. Bajo esa fachada se ocultaba un hombre sensible, huérfano de afecciones, dolido en su soledad, aburrido hasta de su renombre, y que envidiaba en secreto a sus dos grandes maestros y modelos, Balzac y Flaubert, que no tuvieron reparos en asumir intensamente la experiencia amorosa.

La oportunidad de esta experiencia se la brindó Marie Bashkirtseff. Ese nombre no dice probablemente nada, salvo a los lectores de diarios íntimos. Era una muchacha encantadora, el producto delicado de una vieja familia de la aristocracia rusa que se había radicado en París en

1873, luego de recorrer gran parte de Europa. En 1884 tenía 24 años, era no solamente hermosa sino inteligente, de una cultura cosmopolita muy superior a las mujeres francesas de su edad, con dones artísticos múltiples, pues tocaba piano como una virtuosa, era excelente pintora y escribía con gracia, espontaneidad y penetración que han hecho de su diario íntimo póstumo un modelo del género. Aparte de estas cualidades tenía un apetito de goce, de amor y de gloria insatisfechos, y en plena juventud seguía buscando un *partenaire* a su medida, a quien hacer don de su ser.

Fue entonces cuando fijó su atención en Guy de Maupassant. ¿Por qué en él y no en otro? En las primeras ediciones de su diario íntimo no hay ninguna alusión a esta aventura, pero la publicación de fragmentos inéditos del mismo aportan pocos pero precisos datos.

"Me desperté una mañana con el deseo de hacer apreciar por un entendido las lindas cosas que sé decir", escribe retrospectivamente el 15 de abril de 1884. Al principio pensó dirigirse a Zola, pero éste tenía el inconveniente de ser mucho mayor que ella y además casado. Después de descartar otras posibilidades eligió a Maupassant. Como ella misma lo dice, no sólo porque tenía "talento y demasiado" sino porque además era "joven y soltero".

Su primera carta data de marzo. Es una carta un poco ambigua, por momentos irónica, pero recatada: "Lo leo casi con felicidad. Usted adora las verdades de la naturaleza y les encuentra una poesía tan grande, al mismo tiempo que nos impresiona con detalles tan profundamente humanos que nos reconocemos en ellos y lo amamos con un amor egoísta".

Luego de excusarse por su estilo, añade: "Usted es lo bastante destacado como para soñar muy novelescamente en convertirme en la confidente de su bella alma". Y agrega: "Escúcheme bien, permaneceré desconocida (para siempre) y no quiero verlo ni de lejos, su cara podría disgustarme, ¿quién sabe?". Y luego de confesarle que "le advierto que soy encantadora, este agradable pensamiento lo alentará a responderme", se despide con falsas iniciales y la dirección de una casilla de correo.

Maupassant –que se encontraba en Cannes, no el lujoso balneario de ahora sino la pequeña caleta de pescadores de hace un siglo– estaba ya cansado de recibir cartas de admiradoras. Según él mismo confiesa, a la fecha había recibido unas sesenta. En su mayoría eran cartas de solteronas

cursis, de viudas desconsoladas o de amigos farsantes que querían jugarle una pasada. A pesar de ello las contestaba, en parte por cortesía y en parte por interés, pues algunas de estas cartas –como las de Gisèle d'Estoc– le habían permitido hacerse sin mayor esfuerzo de una amante.

La carta de Marie Bashkirtseff también la contestó y cínicamente. Entrevió la posibilidad de una aventura más y quiso ir al grano. Toda su carta está destinada a convencerla de la tontería de relaciones espirituales y epistolares, como las que ella propone, y de la necesidad de un encuentro inmediato: "Usted me pide ser mi confidente. ¿Con qué títulos? No la conozco... ¿Por qué le diré a una desconocida lo que puedo decir de viva voz, en la intimidad, a las mujeres que son mis amigas?".

"¿Cómo escribir cosas íntimas", prosigue, "a un ser del que se ignora la parte física, el color de los cabellos, la sonrisa y la mirada?".

En resumen, sitúa de entrada sus eventuales relaciones en el plano ordinario del encuentro galante, sin dejar otra alternativa. Y termina con una posdata que acentúa el carácter práctico y expectativo de su respuesta: "Perdón por las tachaduras de mi carta, no puedo escribir sin hacerlas y no tengo tiempo para recopiarme".

Esta respuesta tan poco poética chocó a Marie Bashkirtseff, más aun viniendo de un escritor al que admiraba y del que esperaba calor y comprensión. No obstante, le escribió una segunda carta que deja traslucir su desencanto: "Para empezar, no le he pedido ser su confidente; sería demasiado simple y si tiene usted tiempo de releer mi carta advertirá que no se ha dignado captar de inmediato el tono irónico e irreverente que empleo para con mí misma".

A la negativa de Maupassant de mantener correspondencia con personas que no conoce responde: "Si esto no lo entretiene es debido a que ninguna de sus corresponsales ha sabido interesarlo, eso es todo. Y si a mi vez no he sabido encontrar la nota justa, soy demasiado razonable para reprochárselo".

Luego se defiende de haber sido tomada a la ligera: "Como le escribo con la mayor sencillez es posible que me confunda con una jovenzuela sentimental o incluso con una buscadora de aventuras... Eso sería para mí muy ofensivo".

Burlonamente agrega: "Si le hacen falta algunas señas para despertar las bellezas de su vieja alma sin perspicacia, podría decirle, por ejemplo: cabellos rubios, talla mediana, nacida entre 1812 y 1863".

Y se despide con una posdata alusiva a la de Maupassant: "Perdóneme las manchas y tachaduras. Pero ya reescribí esta carta tres veces".

La correspondencia podría haberse interrumpido allí. Pero Maupassant se sintió picado en su curiosidad por esta corresponsal que escribía con corrección, sin caer en cursilerías, y que se permitía tratarlo con altivez y sorna. Decide entonces contestarle.

"Tengo el vago deseo de ser impertinente", le escribe siempre desde Cannes, "lo que me está permitido, pues no la conozco. Pero no será así; le escribo porque me aburro abominablemente".

Luego de alegar que la situación de ella es más cómoda, pues debe conocerlo al menos por fotos o referencias, mientras que él no sabe nada de ella, insiste en pedirle datos más precisos sobre su persona y hace una serie de suposiciones: "Es verdad que usted puede ser una mujer joven y encantadora a quien me complacería alguna vez besar la mano... Pero también puede ser una vieja portera nutrida con novelas de Eugène Sue. O una dama de compañía letrada, madura y seca como una escoba. En fin, ¿es usted flaca? No mucho, ¿es verdad? Me desolaría tener una corresponsal flaca. Desconfío de todo con las desconocidas. He caído en celadas ridículas. Un internado de señoritas mantuvo una correspondencia conmigo por intermedio de una vigilante. Mis respuestas pasaban de mano en mano durante las clases. La estratagema era divertida y me hizo reír cuando la supe por la misma vigilante".

Luego de esta tirada un poco confidencial, Maupassant vuelve a guardar su distancia y adopta una actitud displicente: "No tengo un ápice de poesía. Todo me es indiferente y paso los dos tercios de mi tiempo aburriéndome profundamente. El último tercio lo empleo en escribir páginas que vendo lo más caro posible, lamentando tener que practicar siempre este oficio abominable que me ha valido el honor de ser distinguido –moralmente– por usted".

Después de interrogarla sobre el perfume que usa, el color de sus ojos y la forma de su oreja, se despide con un "le beso las manos, señora".

Marie Bashkirtseff debió leer esta carta con suma atención para distinguir lo sincero de lo afectado y calar la verdadera personalidad de su interlocutor. Percibió la susceptibilidad del artista bajo la careta del indiferente y resolvió aflojar un poco más la cuerda y al mismo tiempo provocarlo con sus ironías. "¡Usted me aburre abominablemente! ¡Qué

crueldad! Me dice eso para no dejarme ninguna ilusión acerca del motivo por el cual me honra [con su respuesta]".

A continuación le jura que no tiene ni la menor idea de cómo es él: "Ignoro su color y su talla y, en tanto que hombre privado, no lo imagino más que gracias a las líneas con que me gratifica y todavía a pesar de tanta malicia y pose".

Refiriéndose a la tirada de su carta, dice: "Usted me toma por una burguesa que lo toma por un poeta y trata de instruirme. George Sand se jactó ya de escribir por dinero y el laborioso Flaubert gimió por su pena excesiva [para escribir]. Vamos, se quejó de eso y siempre estaba entusiasmado con lo que hacía. Y, en cuanto a Montesquieu, su gusto por el estudio era tan vivo que fue la causa de su gloria... Vender caro me parece bien, pues nunca hubo fama verdaderamente deslumbrante sin oro... Además, todo se realza con estar bien enmarcado, la belleza, el genio e incluso la fe. ¿No vino Dios en persona a explicarle a Moisés los adornos de su arca y recomendarle que los querubines que debían decorarla fuesen en oro y exquisitamente esculpidos?".

Después de estas y otras referencias cultas vuelve a la carga y decide herirlo en su amor propio: "Lo estoy viendo desde aquí, usted debe tener un vientre voluminoso, un chaleco de tela indecisa con el último botón desabrochado. Pero me interesa, a pesar de todo".

Acerca de las señas que le pide sobre su apariencia física, agrega: "Le voy a responder con gran sinceridad, pues no me gusta jugar con la candidez de un hombre genial, que se adormece después de la cena fumando un cigarro... ¿Flaca? Oh, no, pero tampoco gorda. ¿Mundana?, ¿sentimental?, ¿novelesca? Me parece que hay para todo en la misma persona, depende del momento y la ocasión... Mi oreja es pequeña, un poco irregular, pero linda; los ojos, grises". Y para terminar: "¿Está satisfecho de mi docilidad? Si le parece que sí, desabroche aun un botón [de su chaleco] y piense en mí mientras cae el crepúsculo. Si no, tanto peor; encuentro que le he dado demasiado a cambio de sus falsas confidencias".

Maupassant se sintió impresionado no sólo por el tono siempre altanero y burlón de la carta sino por las referencias y citas que contenía, lo que revelaba en su corresponsal una formación literaria.

"¡Señora, usted me ha rudamente atemorizado!", le escribe en abril y siempre desde Cannes. "¡Me cita uno detrás de otro a Georges Sand,

Flaubert, Balzac, Montesquieu, el judío Baahron, el sabio Spitzbube y Moisés!".

Luego, por razones bastantes desconcertantes y que es difícil saber si obedecen a una certeza o eran un simple ardid para obligar a su corresponsal a descubrirse, decreta que no está frente a una desconocida sino a un desconocido que quiere hacerse pasar por una mujer. Y el tono de su carta cambia: "Oh, ahora lo conozco, caradura, usted es un profesor de secundaria en el Colegio Luis el Grande. Ya lo sospechaba, su papel tiene un vago olor a tabaco. En consecuencia, voy a dejar de ser galante y lo voy a tratar como a un universitario, es decir, como a un enemigo. Ah, viejo taimado, viejo pedante, viejo ratón latinista, ¿se ha querido hacer pasar por una linda mujer? ¡Y ahora me va a enviar sus obras, un manuscrito sobre el arte y la naturaleza para que lo publique en una revista y hable de él en un artículo!".

"Menos mal", prosigue, "que no le avisé de mi paso por París, pues una mañana hubiera visto llegar a casa a un viejo señor raído que habría tirado su sombrero al suelo para sacar de su bolsillo un rollo de papel atado con una cinta. Y que me habría dicho: 'Señor, yo soy la dama que...'".

A continuación, quizá por una pizca de vanidad, rechaza la descripción que Marie Bashkirtseff hace de él, y declara que tiene poco vientre, que nunca fuma, que no bebe cerveza, vino ni alcohol, solamente agua. Después de confesarle al "viejo profesor" que prefiere una linda mujer a todas las artes, hace alarde de sus gustos viriles: "Me apasionan los ejercicios violentos. He sostenido duras apuestas como remero, nadador y andarín". Y concluye con un tono francamente campechano: "Señor pedante, háble me de usted y de su esposa, apuesto que usted es casado, de sus hijos. ¿Tiene una hija? Si es así, piense por favor en mí".

Marie Bashkirtseff duda esta vez cómo responderle. ¿Como mujer? ¿Como el viejo profesor con el que Maupassant aparenta o cree confundirla? Se decide por este último y le sigue la cuerda, firmando su carta con el nombre de Joseph Savantin: "Puesto que usted sabe todo sobre mí, no le ocultaré nada. Sí, señor, tengo el honor de ser un pedante, como usted dice, y se lo voy a probar con ocho páginas de amonestaciones... Soy muy listo para llevarle mis manuscritos atados con una cinta, le iré mostrando mis doctrinas en pequeñas dosis. He aprovechado mi reposo de Semana Santa para leer sus obras completas... Usted es un

fresco, indiscutiblemente, nunca lo hubiera leído de un tirón, mi impresión es pues reciente. Sé bien que usted ha escrito *Una vida* [novela de Maupassant publicada en 1883] y que este libro está impregnado de hastío, tristeza y desaliento. Este sentimiento, que hace perdonar otras cosas, aparece de vez en cuando en sus escritos y hace creer que usted es un ser superior que sufre de la vida. Eso me partió el corazón. Pero sus gemidos no son, lo pienso, más que un reflejo de Flaubert. En suma, somos valientes y calzonudos y usted un buen farsante con su soledad y sus largos cabellos".

Acerca de su gusto por los ejercicios violentos, dice: "Ganar una carrera lo asemejará a un caballo y por noble que sea el animal seguirá siendo un animal, muchacho". Y después de reivindicar la condición de latinista que le imputa Maupassant, la que adorna con una cita de Salustio, se despide con un "su devoto servidor".

La continuación de esta correspondencia es ya enigmática. Si Maupassant creía que su interlocutor era realmente un profesor de colegio no había ninguna razón para contestarle. ¿Qué interés podría tener en perder su tiempo de esa manera? Si lo hace es porque le queda una pizca de duda o porque quiere al fin deshacerse de ese impertinente corresponsal con alguna frase feroz, tener la última palabra.

"Mi querido profesor", le escribe en abril y de vuelta en París, "ya que nos conocemos dejémonos de cumplimientos y hablemos francamente como dos compadres. Al punto al que hemos llegado podemos muy bien tutearnos, ¿no le parece? En consecuencia, te tuteo y, si no te gusta, ¡qué me importa! Puesto que somos francos uno con el otro, te prevengo que ésta es mi última carta, porque ya comienzo a hartarme. ¿Para qué continuar escribiéndote? Eso no me entretiene ni puede procurarme nada agradable en el futuro. No tengo ganas de conocerte. Estoy seguro de que eres feo y además me parece que te he enviado demasiados autógrafos como éste. ¿Sabes tú que valen de 10 a 20 centavos, según el contenido?[2] Te ganarás al menos 20 centavos, ¡suertudo! ¿Me vas a pedir mi fotografía? Te prevengo que no te la enviaré. Adiós, mi viejo Joseph, nuestro contacto ha sido bastante incompleto, corto. ¿Qué quieres? Tal vez es mejor que ignoremos nuestras ridículas caras".

---

2 Maupassant no está bromeando. Un centavo tenía entonces valor. [Nota del autor].

Esta vez Maupassant fue demasiado lejos y Marie Bashkirtseff se sintió, más que enojada, insultada. El malentendido había ido complicándose de carta en carta hasta llegar a un punto irreversible. Lo que podía haber sido una amistosa relación epistolar con sus posibles secuelas amorosas se había convertido en un ejemplo de incomprensión y virtualmente en una querella. A pesar de eso, Marie Bashkirtseff le responde, sólo por desahogarse y asumiendo nuevamente su papel femenino: "Su carta huele bien. No había necesidad de tanto perfume para sofocarme. ¿Eso es todo lo que ha encontrado para responderle a una mujer culpable cuando más de imprudencia? Me parece que hubiera podido usted humillarme con más elegancia. Le voy a decir algo increíble... Y bien, yo también estoy harta. Su quinta carta[3] bastó para desanimarme".

Bruscamente abandona su cólera para adoptar un tono sincero: "¿Por qué le escribí? Uno se despierta una mañana y se da cuenta de que es una persona rara rodeada de imbéciles. Se lamenta de tantas perlas tiradas entre tantos cerdos. ¿Si le escribiese a un hombre célebre, a un hombre digno de comprenderme? Sería encantador, novelesco y quién sabe al cabo de varias cartas tendría un amigo, conquistado en circunstancias poco ordinarias... Le escribí así tratando de ser razonable, pero terminé por decirle cosas 'inconvenientes' e incluso desagradables, suponiendo que lo haya notado... Al punto al que hemos llegado, como usted dice, debo confesarle que su infame carta me ha hecho pasar un pésimo día. Adiós y felizmente. Si todavía las tiene, devuélvame mis cartas. Las suyas ya las vendí en América a un precio loco".

Marie Bashkirtseff había esta vez dado en el blanco. Maupassant se sintió arrepentido del tono grosero de su última carta. Comprendió que se encontraba ante una mujer superior, que merecía su afección y amistad. Y trata entonces de reparar su error.

"¿La he herido? No lo niegue... Le pido humildemente perdón", le escribe desde Étretat, su casa en el litoral normando. "Le he escrito siempre escépticamente. No sabía qué naturaleza era la suya. ¿Una mujer emboscada que se divierte o cualquier extravagante? Le pido perdón ahora, tanto más cuanto que una frase de su carta me ha apenado mucho. Usted me dice que mi respuesta infame la hizo pasar un pésimo día...

3 La cuarta, en realidad. [Nota del autor].

Créame, señora, que no soy tan brutal, escéptico ni impertinente como me he presentado ante usted. ¿Cómo quiere que sea sincero con una persona X que me escribe anónimamente y que puede ser un enemigo (los tengo) o un bromista? Yo me embozo con los embozados. Perdón, una vez más. Beso la mano desconocida que me escribe".

No obstante el carácter sincero de esta carta, Marie Bashkirtseff piensa que los puentes están rotos. Ninguna excusa puede aplacar la humillación de haber sido confundida con un vejete interesado en lucrar con los autógrafos de un escritor célebre. Le contesta, es verdad, pero una carta de despedida: "Al escribirle me desprestigio para siempre en su opinión. Pero me da lo mismo y además quiero vengarme... ¡Adiós! Quiero perdonarlo, si lo acepta, pues estoy enferma y como esto me sucede raramente estoy enternecida conmigo, con todo el mundo y con usted, que ha encontrado la manera de serme tan desagradable. ¿Cómo demostrarle que no soy una farsante ni un enemigo? ¿Y para qué? Inútil además sería asegurarle que estamos hechos el uno para el otro. Usted no está a mi altura. Lo siento. Nada me sería más agradable que reconocerle todas las superioridades. Sin embargo, una delicada tontería de su carta me ha dejado pensativa. Está afligido por haberme apenado. Es idiota o encantador, digamos encantador... Allí le salió un pequeño rasgo de romanticismo a lo Stendhal; pero tranquilícese, no se va a morir de eso... Es poco probable que una mujer decente, joven y bonita se divierta en escribirle... Pero, en fin, olvidaba que todo ha terminado entre nosotros".

Marie Bashkirtseff cumple su promesa. Ésta es la última carta y el epílogo de su tentativa de entrar en relación con un artista de renombre. En su carta además hay una referencia incidental a algo que era importante y que menciona por primera vez: su enfermedad. En realidad estaba tuberculosa hacía tiempo, más grave de lo que ella suponía. Enfermedad entonces incurable y que meses más tarde la llevaría a la tumba, a los 24 años.

El canje de cartas lo cierra Maupassant, de regreso a París después de su retiro normando, a fines de abril. Convencido de la calidad de su misteriosa corresponsal, le escribe con sinceridad, manifestándole su vivo deseo de conocerla: "Estoy nuevamente en París por unas semanas, antes de alejarme durante el verano... Usted no está contenta y me declara, para mostrar su irritación, que le soy inferior. Si me conociese, sabría que

no tengo ninguna pretensión en lo que se refiere al valor oral o al valor artístico. Me importa un bledo tanto lo uno como lo otro. Todo me es igual en la vida, hombres, mujeres, acontecimientos. Ésa es mi profesión de fe. Y añado, lo que no me creerá, que me considero tan poco importante como cualquier mortal. Todo no es más que hastío, farsa y miseria. Usted me ha escrito con extremada cortesía, mostrando casi benevolencia pero al mismo tiempo enojo. Me parece muy natural... ¡Qué importa que no pueda verme! Pero no se haga ninguna ilusión sobre mi persona. No soy elegante, ni guapo, ni singular. Esto, además, debe darle lo mismo".

Y en el último esfuerzo por precipitar una cita casi imposible, propone una serie de alternativas: verse en un museo, una iglesia, un palco de la ópera, una calle cualquiera, con la ventaja de que si a ella no le gusta su figura puede mantener su incógnito. El seco Maupassant cedía al romanticismo.

Marie Bashkirtseff ya no respondió, si bien en su diario íntimo anota el 23 de abril: "Una carta de Guy de Maupassant... Ya no estamos enojados. Me siento aliviada. Este hombre que no conozco ocupa todos mis pensamientos".

Pero estaba demasiado enferma para ceder a la tentación de aventuras galantes y abocada además, con la vehemencia de los desahuciados, en la terminación de su cuadro que se presentó en el Salón de 1884, al lado de pintores como Renoir.

Ignoramos si Maupassant aguardó una respuesta y especuló sobre ella. Si lo hizo, era inútil y tardío. La mujer que faltó en su vida estaba a su alcance, era Marie Bashkirtseff, pero su canje de cartas en lugar de acercarlos los alejó. Aparte de que la enfermedad de Marie descartaba toda relación duradera. Relativamente, pues ahora sabemos la importancia del estado moral en la resistencia de las enfermedades y es posible que una experiencia amorosa feliz hubiera fortalecido en Marie sus defensas contra el mal. Lo que no es improbable, pues leemos en las páginas de su diario que precedieron a su agravamiento y su muerte: "Si no se realizan mis sueños, más vale morir".

En cuanto a Maupassant, ¿qué incidencia hubiera tenido esta relación en su vida y particularmente en su obra? Quizá sus últimos libros hubieran sido menos lúgubres y desesperados. Lo cierto es que siguió vendiéndolos cada vez más caros, se compró un yate, tuvo dos o tres amigas que

despertaron en él un simulacro de pasión, frecuentó un poco más la alta sociedad, le propusieron la Legión de Honor y hasta la Academia, lo que rehusó acordándose del precepto de Flaubert: "Los honores deshonran". Siguió en definitiva siendo el solitario, escéptico, desencantado escritor de estilo "ferroviario", como lo califica Alberto Savinio. No por mucho tiempo además, pues, minado también por una enfermedad secreta, se hundía pocos años después en las tinieblas de la locura, para morir sin recobrar la lucidez en 1893.

[1977]

Maupassant y el cuento

Cuando se habla del cuento en términos universales uno de los primeros nombres que nos viene a la mente es el de Guy de Maupassant. Es que Maupassant, cumplido un siglo de su muerte, sigue siendo el cuentista por antonomasia, la referencia obligada de la que se parte para discurrir sobre el género. Sin duda, hay autores que han escrito cuentos comparables a los suyos o que han enriquecido el cuento con nuevas técnicas y enfoques –Joyce, Kafka, Svevo, Hemingway, Borges, por citar sólo algunos–, pero ninguno, salvo Chéjov, escribió tantos como Maupassant ni dedicó lo mejor de su esfuerzo y su talento a cultivar el relato breve, configurándolo como una forma de expresión autónoma, diferente de la leyenda, el episodio histórico, el *conte* filosófico o moralizador, y dotándolo de una especificidad y de una estructura que sentaron las bases del cuento moderno. Tan es así que sería raro encontrar un escritor de cuentos que no haya pasado por la "escuela" de Maupassant y no haya sufrido su influencia, por imitación o por oposición. La importancia de un maestro se mide no sólo por la cantidad de discípulos que lo imitan sino por la calidad de quienes se apartan de él luego de haberlo frecuentado. Un ejemplo sería el de Henry James, cuyos cuentos, muchísimo más complejos y sutiles, se sitúan en las antípodas de los de Maupassant, pero que fue un cuidadoso lector del escritor normando, al que dedicó un penetrante ensayo y de quien incluso tomó un tema para reescribirlo de acuerdo con su propia estética.

Por mi parte, debo confesar que soy un admirador de larga data de Maupassant, cuyos primeros cuentos leí cuando tenía 13 ó 14 años. Ellos me impresionaron profundamente y puedo decir que mi predilección por el cuento se debe en gran parte a esas lecturas tempranas. Luego, con el transcurso de los años, he seguido frecuentando su obra, esporádica pero fielmente, encontrando cada vez más razones para sentir una especie de simpatía indulgente por el hombre y para apreciar mejor la originalidad del creador.

A mi juicio, la originalidad de Maupassant proviene, como lo mencioné al comienzo, de que fue el "inventor" –aunque esto parezca una

perogrullada– del cuento *maupassantiano*, germen del cuento moderno. Hasta la época de Maupassant en Francia se habían escrito más que nada *nouvelles*, pero no cuentos. El término *nouvelle* no tiene traducción al español, pero podría definírsele como un relato largo o una mininovela. De ellos son ejemplos las *nouvelles* de Mérimée, Balzac, Gautier, Flaubert o las admirables de Barbey d'Aurevilly y Gérard de Nerval. Puesto que no tenía otros modelos que este tipo de narración, Maupassant empezó también escribiendo *nouvelles* –"Bola de sebo", "La casa Tellier", "Mademoiselle Fifi"–, pero fue derivando hacia una forma de relato más breve y condensado, menos prolijo pero contundente (el cuento debe imponerse por nocaut, decía Cortázar), su verdadera creación en suma: el cuento maupassantiano.

Éste se caracteriza, aparte de por su brevedad, por su inspiración por lo general realista, el predominio de la observación sobre la imaginación, de los hechos sobre las ideas, de los comportamientos sobre el análisis de los comportamientos, utilizando un estilo directo y sin artificios, capaz de transmitir con el máximo de intensidad y el mínimo de materia situaciones concretas que por su carácter dramático, cómico o trivial constituyen emblemas o fulguraciones de la condición humana. En este perfil del cuento maupassantiano reside su modernidad, y gran parte del cuento de nuestro siglo –sea norteamericano, europeo o latinoamericano– se ha movido, con mayor o menor flexibilidad, dentro de estos parámetros. Cabe añadir que el cuento maupassantiano fue fruto no sólo de su ingenio sino de circunstancias materiales de su tiempo: el auge de periódicos y revistas durante la Tercera República, que disponían de espacios bien pagados al servicio de sus colaboradores, pero espacios limitados, lo que obligaba a los narradores a producir textos cortos y eficaces. Todos los cuentos de Maupassant, antes que en volumen, fueron publicados en los periódicos *Le Figaro, Gil Blas* y *Le Gaulois*.

Otra de las características del cuento maupassantiano es el haber delimitado con rigor su ámbito temporal y geográfico. Casi todos los relatos de Maupassant transcurren en Francia, en toda Francia –París, ciudades o pueblitos de provincia, campiña rasa o caletas pesqueras– y en un período de tiempo que abarca unos treinta años de la historia francesa, es decir, el Segundo Imperio y los primeros años de la Tercera República. Ése fue el tiempo en que vivió Maupassant, el que observó, el que cono-

ció y del que recogió la materia prima de su obra literaria, desdeñando lo pasado o lo lejano, que tanto atrajo a los románticos. Por ello es que en su obra, aparte de un valor artístico, hay un valor documental: es un testimonio irreemplazable para entrar en la intimidad de la sociedad francesa de su época. Sus cuentos cubren un espectro social amplísimo, que va desde la choza del campesino hasta el salón de la marquesa, del negocio del tendero al bufete del notario, de la oficina del burócrata al burdel pueblerino, de la yola del remero a la mansión del cazador y de la *garçonière* del libertino a los campos de batalla de la Guerra Franco-Prusiana. Maupassant continuó así, pero en pequeño formato, la obra novelística de Balzac, y sus relatos podrían calificarse como una *Comedia humana* en miniatura.

Que su obra estuviera inspirada en la realidad no basta sin embargo para encasillarla, como se ha pretendido, en la escuela realista, ni mucho menos naturalista. Dejo de lado la vertiente fantástica de algunos de sus relatos –"El horla", "Sobre el agua", "La mano"–, atribuida quizá abusivamente a su locura latente, que para mí son antes que nada cuentos terroríficos, un poco inspirados en su conocimiento de Hoffmann o de Poe traducido por Baudelaire. Lo que quiero resaltar es la independencia de Maupassant frente a las teorías literarias en boga. El dogmatismo de Zola, con sus pretensiones cientifistas o sociológicas, lo irritaba, así como la naturaleza fotográfica de muchos escritores "bajofondistas" de su época. Para Maupassant, el escritor no debería copiar la realidad sino recomponerla de acuerdo con su propio temperamento, para dar de ella una imagen ilusoria, pero tanto más verdadera y tangible que la propia realidad (recuérdese al respecto la teoría vargasllosiana de la obra literaria como sustituto de la realidad). Por ello es que sus cuentos, a pesar de su abundancia y variedad, están impregnados de su compleja personalidad y, por la elección de temas y detalles, nos dejan una visión pesimista, agnóstica, misógina, desencantada, irrisoria y sombría del mundo en que vivió. Por eso, Alberto Savinio comparaba irónicamente los libros de cuentos de Maupassant con un tren: viajamos en ellos encerrados, un poco sofocados, con ganas de que el viaje llegue a su término y finalmente desembarcamos "cubiertos de hollín".

Maupassant no pretendió nunca ser un gran estilista, y su prosa puede parecer pobre, comparada con la de algunos de sus contemporáneos. Los

hermanos Goncourt, en particular, la comparaban a la prosa de cualquier escribiente. Otros, en cambio, como Zola, admiraron su concisión y claridad, que enlazaban con la mejor tradición –Montaigne, entre otros– de la prosa clásica francesa. En todo caso fue una prosa perfectamente adecuada a la naturaleza de sus textos, una prosa funcional, mucho más moderna que la preciosista de la que se ufanaban sus detractores. Técnicamente, eso sí, Maupassant fue en muchos aspectos un innovador. A lo largo de su obra cuentística pueden encontrarse, patentes o en larva, diversas formas de abordar una historia y contarla, desde la tradicional del narrador omnisciente hasta los relatos escritos en primera persona, el punto de vista de un personaje, el recuerdo de una historia escuchada, el recurso al diario íntimo o la correspondencia, el simple diálogo o la descripción escueta. Y sobre todo un recurso que se convirtió en un manierismo por la frecuencia con que lo utilizó, como es el cederle el uso de la palabra a uno de sus personajes, quien a su vez se lo cede a otro, de modo que al final la historia ha sido contada en posta por tres o más narradores, sin que llegue a discernirse de dónde viene la voz. Dicha técnica, pero llevada al absurdo, la apliqué en mi cuento "El carrusel".

Lo que también es sorprendente en la cuentística maupassantiana es el período relativamente corto en la que fue creada. Sus trescientos cuentos inventariados fueron escritos entre 1880, en que publicó "Bola de sebo", y 1890, año en que los trastornos mentales que sufría a raíz de la sífilis que contrajo en su juventud se agravaron y lo condenaron a la esterilidad, el silencio y la muerte. En ese decenio escribió un promedio de treinta cuentos anuales, lo que es una prueba de una potencia creativa excepcional, si consideramos que entretanto escribió seis novelas, tres libros de crónicas de viaje, más doscientos ensayos y artículos periodísticos, aparte de una abundante correspondencia. Y consideremos además sus innumerables actividades y aficiones paralelas: la halterofilia, el remo, la navegación a vela, sus repetidos y compulsivos viajes por Francia en busca del lugar ideal para curarse de sus males o huir de sus obsesiones y el tiempo dedicado a su mundanismo tardío o a su desenfrenado erotismo. No sería exagerado decir, en consecuencia, que la obra de Maupassant fue una obra, si no juvenil, por lo menos previa a la plena madurez, pues fue escrita entre los 30 y los 40 años, edad en la que su maestro y padre putativo, Gustave Flaubert, había apenas publicado *Madame Bovary*. Cabe

así preguntarse cómo habría evolucionado su obra de haber podido escribir un decenio más. Es posible que hubiera ido abandonando el cuento, pues su verdadera ambición era llegar a ser un gran novelista. El libro que dejó inconcluso fue precisamente una novela, *El ángelus*, en la que se alejaba más del realismo tradicional. Pero, en fin, éstas son simples especulaciones. Bástenos con estarle agradecidos por la obra que nos dejó este "toro triste", como lo llamaba Taine, en su corta y atormentada vida.

[1993]

El Taller de Literatura Potencial

El 24 de noviembre de 1960 se reunieron en un restaurante parisino una decena de escritores franceses y fundaron el Ouvroir de Littérature Potentielle [Taller de Literatura Potencial] (OuLiPo), especie de club dedicado a inventar nuevas estructuras literarias susceptibles de estimular la inspiración y la creatividad.

El único escritor de renombre de este reducido grupo era Raymond Queneau. El resto lo formaban autores de tercera o cuarta línea, como François Le Lionnais, verdadero animador del OuLiPo.

En los años posteriores se fueron incorporando novelistas y poetas de mayor prestigio, Georges Perec y Jacques Roubaud, entre otros. Luego se aceptaron miembros correspondientes extranjeros, como Italo Calvino, o artistas procedentes de otras esferas, como Marcel Duchamp.

Desde entonces el OuLiPo celebró reuniones periódicas, efectuó investigaciones y publicó textos, pero siempre en forma un poco marginal, al punto que en la propia Francia sus trabajos son poco conocidos y pertenecen más al campo de las "curiosidades" que de la historia literaria. La desaparición, además, de sus miembros más destacados, Queneau y Duchamp, le restó audiencia y repercusión al grupo.

¿Qué persigue en realidad el OuLiPo?

Sus integrantes se han cuidado muy bien de no hablar de escuela, movimiento, doctrina, etcétera. Han preferido mantener sus actividades en un terreno un poco ambiguo, que oscila entre la investigación seria y el pasatiempo literario. El propio Queneau, en una comunicación que presentó en 1964 en un seminario de lingüística cuantitativa, definió los trabajos del OuLiPo como "ingenuos, artesanales y divertidos".

A grandes rasgos, en las actividades del OuLiPo hay dos campos bien diferenciados: de una parte el inventario histórico y erudito de aquellas obras que tienen relación con las inquietudes oulipianas; por otro lado, la invención de nuevas estructuras de producción literaria, lo que no se traduce necesariamente en la creación de obras sometidas a estas estructuras, sino más bien en la elaboración de algunos modelos.

Inventario. Este aspecto es muy interesante, pues ha permitido poner de relieve una antiquísima tradición de obras lipogramáticas, es decir, elaboradas de acuerdo con reglas compulsivas, que exigen en el autor un ingenio específico. Un lipograma, en su acepción más estricta, es una obra literaria en la cual el autor deja de utilizar una letra del alfabeto, pero por extensión puede aplicarse a toda obra que suprime varias letras o prescinde de ciertos verbos o de los adjetivos, adverbios o artículos. Los ejemplos abundan en la literatura universal. Ya Píndaro, cinco siglos antes de Cristo, escribió una oda sin utilizar la letra sigma. Néstor de Laranda, en el siglo III de nuestra era, reescribió la *Ilíada* sin emplear la letra alfa en el primer canto, la beta en el segundo, etcétera. En la literatura clásica española hay también ejemplos, siendo el más conocido *Varios efectos del amor*, cinco cuentos que prescinden alternativamente de las cinco vocales y que los críticos atribuyen a Alonso de Alcalá y Herrera o a Lope de Vega. Obras lipogramáticas se han seguido escribiendo en nuestra época. Los ejemplos más citados son *Gadsby*, del norteamericano Ernest Vicent Wright, novela de 267 páginas publicada en 1939, en la cual no se utilizó la letra e, y la novela *La disparition*, de Georges Perec, 312 páginas, publicada en 1969, en la cual se prescinde de esta misma vocal.

En el campo de los inventarios oulipianos cabe señalar también el recenso de los "locos literarios", trabajo al que se abocó Queneau, pero, como él mismo lo reconoce, con resultados poco felices. Después de compulsar cientos de libros halló sólo un autor interesante, Defontenay, que publicó hace un siglo libros delirantes y paranoicos. Sin duda, Queneau habría enriquecido su galería si hubiera ampliado sus investigaciones al ámbito latinoamericano.

Invención. Lo más interesante del OuLiPo es su trabajo prospectivo, la invención de esquemas y fórmulas que propone de manera instrumental al uso de los escritores. Estas pesquisas se han realizado a todos los niveles del lenguaje y del discurso y su clasificación es embarazosa para los propios oulipianos. Lo más práctico es recurrir a la enumeración y la descripción.

Transformaciones. Dentro de esta categoría se sitúan los trabajos basados en obras ya existentes, que son tomadas como punto de partida para la

elaboración de nuevas obras, mediante sustracción, adición, sustitución o permutación.

La "haikuzación" opera por sustracción. Este método fue inventado por Queneau. Se toma como modelo un soneto conocido y se reescribe pero conservando solamente la última palabra de cada verso o las dos últimas si dicha palabra está precedida por artículo o sujeta a preposición. Los ejemplos que da Queneau de sonetos de Mallarmé "haikucizados" son bastante convincentes.

El método S+7 opera por sustitución. Se parte de un texto en prosa conocido y se sustituye cada sustantivo del mismo por el séptimo sustantivo que figura en el diccionario después del nombre por reemplazar. Los resultados son por lo general mediocres, pero a veces surgen textos realmente insólitos.

La permutación consiste en invertir los sustantivos o adjetivos e incluso verbos en cada verso de un poema, según las posibilidades que éste ofrezca. Por ejemplo, en el famoso verso "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje" el resultado sería "Tuércele el cisne al cuello de engañoso plumaje", o "Tuércele el plumaje al cisne de engañoso cuello", o "Tuércele el plumaje al cuello de engañoso cisne".

Finalmente, el método aditivo consiste en añadir una palabra escogida al final de cada verso o intercalarla en un texto en prosa en forma regular. Dentro de este método también puede mencionarse el *collage*, composición de un texto nuevo por yuxtaposición de fragmentos tomados de otros textos.

Innovaciones. En esta categoría se sitúan los trabajos más sugestivos del OuLiPo y que han dado lugar a obras originales y a menudo valiosas. Citaré algunas proposiciones.

Bola de nieve. Escribir un texto utilizando palabras cada vez más largas. Se comienza por una palabra que tenga una sola letra, la segunda dos, la tercera tres, y así sucesivamente. El inconveniente de esta fórmula es que no hay idioma que tenga palabras lo suficientemente largas como para culminar en un texto extenso y significativo. Una variante de este método, que los oulipianos no mencionan, es la que un autor como Buzzati llama progresión: escribir un relato añadiendo cada vez más detalles a la frase inicial en cada uno de los párrafos sucesivos.

Palíndromo. Escribir un texto que se pueda leer en los dos sentidos, es decir, de izquierda a derecha y viceversa, sin que su significación cambie. En español son conocidos palíndromos como "dábale arroz a la zorra el abad", lo que resulta un juego de niños al lado de un palíndromo de Georges Perec que tiene cinco mil palabras.

Homosintaxismo. Escribir un texto en prosa respetando una estructura previamente determinada. Por ejemplo, la estructura savaasvvsaassavavsavas (s=sustantivo, a=adjetivo, v=verbo). Resultaría algo así: "El señor gordo salió rápido y preocupado a la calle palpando y contando el dinero escaso y arrugado que el bolsillo de su pantalón contenía".

Parentización. Escribir un texto extenso y coherente mediante la apertura de sucesivos paréntesis que van encerrando, cada cual, historias subordinadas a la inicial y que terminan por converger al cerrarse el último paréntesis. De este método hay un ejemplo en el relato en verso *Nuevas impresiones de África,* de Raymond Roussel.

Posta. Este método está inspirado en *Las mil y una noches.* Un narrador le cede la palabra a otro, cada narración va engendrando una nueva narración, conclusa o inconclusa, hasta constituir una cadena de relatos que pueden desenvolverse en un plano lineal o circular. Una aplicación de este sistema puede encontrase en novelas de Robert Louis Stevenson como *El Club de los Suicidas* o *El dinamitero.*

Método definicional. Partir de una frase simple; por ejemplo, "el chino compró una pistola al gendarme". Luego reescribir esta frase reemplazando cada término de la misma por la definición que da de él el diccionario. Aplicar a esta segunda frase el mismo procedimiento y así de continuo hasta llegar a lo inconmensurable.

Método combinatorio. Escribir una serie de poemas cuyos versos sean intercambiables, de modo que a partir de ellos se pueda construir un número infinito de poemas. El creador de este método fue Queneau, quien además pasó a la demostración con su libro *100.000.000.000 de poemas.* El libro consta sólo de diez sonetos, pero gracias a un estratagema de fabricación (cada verso está impreso en una tira de página movible) se pueden combinar todos los verso entre sí. Según los cálculos hechos por el propio Queneau, las combinaciones posibles arrojarían tal cantidad de sonetos que se necesitarían 190 millones de años para leerlos todos.

Considerados en frío, los trabajos del OuLiPo pueden parecer pueriles. Tienen mucho de gratuidad, de diversión, de azaroso. Algunos críticos no han vacilado en calificarlos de estériles, aburridos o francamente idiotas. Los oulipianos se defienden diciendo que toda obra literaria es oulipiana, en la medida en que se ciñe a normas preestablecidas y compulsivas que los propios escritores aceptan o inventan para poner a prueba su "gusto apasionado por el obstáculo", para citar a Baudelaire. La verdad es que los ejemplos tomados de la literatura universal demuestran la existencia y la persistencia de este gusto. Los acrósticos y los anagramas son tan viejos como la poesía. La mayor parte de las figuras de la retórica clásica constituyen un desafío para la creación. El soneto, con sus reglas tan rígidas, ¿no es ya un ejemplo oulipiano? La división de la tragedia antigua en cinco actos, de los poemas épicos en cantos, de las novelas en capítulos demuestra la existencia de cánones que, en mayor o menor grado, estructuran el discurso literario. De Rabelais a Nabokov, de Sterne a Butor o Roussel, pasando naturalmente por Joyce o por Cortázar, encontramos escritores que han utilizado, cada cual por su cuenta y a su manera, artificios de escritura que los oulipianos reivindican e intentan racionalizar, catalogar y enriquecer. El más grave reproche que se le puede hacer a los militantes actuales del OuLiPo es que sus métodos no se han concretizado en obras de calidad. Y esto es verdad, con la excepción tal vez de algunas obras de Queneau, Roubaud o Calvino. Pero tampoco es lo que ellos persiguen. Su objetivo no es la fabricación de obras inmortales, sino liberar las potencialidades inmanentes del lenguaje, resaltar el carácter lúdico de la creación literaria y proponer, en cierta medida, una nueva retórica.

[1977]

Notas sobre *Paradiso*, Lezama Lima y Proust

Una de las características de los grandes artistas es sacar partido de sus propias flaquezas y hacer de sus defectos virtud. *Paradiso* es justamente un libro que, gracias al talento poético de su autor, se realiza plenamente como obra literaria contra todos los principios de la escritura novelesca, al cabo de un largo combate de seiscientas páginas en el cual el lector tiene muchas veces la impresión de haber sido convocado, mediante esa lectura, al espectáculo de un portentoso naufragio. A pesar de sus exorbitancias, de sus errores flagrantes, de su evidente falta de composición, del por momentos irresistible flujo barroco de su estilo, el libro sortea estos obstáculos, se diría que se impulsa en ellos y cristaliza en una construcción inexpugnable, solitaria, que aplasta bajo su masa las objeciones de detalle.

Paradiso no es verdaderamente una novela, al menos una novela como pueden serlo –para tomar ejemplos muy diferentes– *Los pasos perdidos* o *La Casa Verde*, en las cuales el ordenamiento de sus partes, su ajuste en función del conjunto y, sobre todo, la maestría de su ejecución revela en sus autores a incomparables profesionales de la novela. *Paradiso* se sitúa en ese ámbito de libros heterodoxos, anárquicos, arbitrarios, nutridos de una rica sustancia autobiográfica. Una primera aproximación a este libro sería definirlo como un autobiografía simbólica o, como hace Painter en su magistral biografía de Proust, una autobiografía creadora.

Lo que inicialmente sorprende en *Paradiso* es pues su magnífica libertad, el carácter libérrimo de su elaboración. Esta libertad se da en todos los niveles: lenguaje, técnica, composición, contenido estético e ideológico. Libertad entendida no sólo como el uso de un albedrío que no conoce restricciones, sino como sinónimo de espontaneidad, de ausencia de premeditación y de plan.

El libro, desde el punto de vista de la estructura, se presenta como una yuxtaposición de capítulos que no se ciñen a ningún esquema de espacio, de tiempo o de argumento. Se diría que José Lezama Lima los ha escrito en diferentes épocas de su vida y tal vez con diferentes propósitos y que *après coup* los ha reunido y ordenado en función del personaje central,

José Cemí. Hay algunos capítulos incluso en los que José Cemí ni los suyos aparecen, que carecen de relación visible con el cuerpo de la narración y que constituyen verdaderas interpolaciones, relatos dentro del relato como era corriente en la novela renacentista.

Este carácter de yuxtaposición es extensible también a otro elemento de la obra: la relación entre lo verosímil y lo inverosímil. A lo largo del libro se alternan escenas que suscitan inmediatamente nuestra credibilidad, pues son verdaderos *tableaux* realistas, compuestos a la manera clásica –tales como la muerte del Coronel o el almuerzo con el tío Alberto–, con otras que nos obligan a cambiar de registro nuestra actitud de lectores y a decirnos: es necesario leer esta parte desde la perspectiva de la pura ficción. A Lezama Lima, a diferencia de otros autores, no le ha interesado hacer invisible la soldadura entre lo probable y lo improbable o preparar con astucia el paso de un registro a otro. Para él este problema no se plantea, pues su estética es tan particular que admite la cohabitación de los contrarios. Y esto se explica porque los contrarios se concilian en *Paradiso* gracias a un pegador mágico: el lenguaje. Este asunto merecería un estudio en profundidad y será probablemente tema de más de una tesis doctoral. Mi propósito es solamente subrayar que Lezama Lima usa el castellano con una jubilosa libertad, que no es solamente candor, sino el fruto de una elección concienzuda llevada a cabo con una fanática determinación.

Sería largo examinar en detalle en qué consiste este uso singular que hace Lezama Lima del idioma. En la raíz de este rasgo suyo se encuentra seguramente un regusto hedonista por la palabra, una voluptuosidad caribeña, habanera y más aun lezamiana de paladear cada voz, cada sílaba, como si fuesen frutas o licores. Palabras como *cortesanía* o *venatorio* regresan a menudo en su prosa, palabras hermosas en sí, voluntariamente escogidas en reemplazo de *cortesía* o de *cinegético* porque sencillamente son más agradables de pronunciar o de escribir que sus sinónimos. La actitud de Lezama Lima ante el lenguaje es poética, en la medida en que el lenguaje para él es "no solamente mensaje sino espectáculo", y las palabras, más que signos convencionales destinados a la comunicación, son objetos cargados de expresión.

Pero Lezama Lima no se contenta con singularizar su vocabulario, sino que extiende su apetito verbal al ámbito de la frase, y entramos

al dominio de la retórica. En ningún momento el lenguaje que utilizan sus personajes pretende ser coloquial, verista o popular, sino que siempre es un lenguaje literario, pero llevado al paroxismo, al punto que sólo puede existir en los personajes de Lezama Lima. Todos sus personajes, sean alumnos de primaria, tías, abuelas, militares o muchachas, emplean el mismo lenguaje, con citas, referencias históricas, metáforas inauditas o alusiones que remiten, en muchos casos, a un códice hermético.

"Frente a la casa de druídicas sospechas lunares y con sayas dejadas por las estinfálidas, sentado en una mecedora de piedra de respaldo madreporario, el chinito de los rápidos buñuelos de oro, envuelto en el lino apotrocaico, se movía oseamente dentro de aquella casona de piedra y el lino agrandado por el brisote del cordonazo". Párrafos como éste, que naturalmente fuera de su contexto pueden parecer abruptos, abundan en *Paradiso* y justifican el epíteto de barroco para calificar grosso modo su prosa. Lezama Lima cubre toda la superficie de su prosa –como los arquitectos barrocos el espacio– con motivos ornamentales y se deleita en la complicación de las formas. A la tendencia elíptica y ostentativa de la arquitectura barroca corresponde en literatura el uso frecuente de la metáfora y la perífrasis. En lugar de la palabra *cama* encontramos en *Paradiso* las expresiones "cuadrado de las delicias", "cuadrado plumoso", "cuadrado espumoso"; el *falo* es "el cilindro carnal", "la extensa teoría flácida", "la lombriz sonrosada", "el instrumento operante" o "la lanza pompeyana"; *lapicero* se dice "el látigo tricoloro", "la varita arcoíris", "la arlequinada pluma" o "el ariete rizado con los colores de barbería"; el *río* es "el heraclitano fluir"; la *lengua*, "la sin hueso"; *defecar*, "hacer el vuelco del serpentín intestinal".

Este barroquismo literario, que en su caso puede definirse como el rechazo sistemático de la expresión directa por el circunloquio temerario, precioso o erudito, va acompañado de un repertorio de símiles de una regocijante fantasía. De un falo dice que parecía una vela mayor encendida para un ánima muy pecadora; de la luna, que es una vieja buscona trocada en capitán de guardia; de la cerveza, que es un canario que toma el sol con las alas muy abiertas; de un mariquita, que era tan prerrafaelista y femenil que hasta sus citas parecían tener las uñas pintadas; de los malos administradores de una hacienda parecía que nos gobernaban

ciegos disfrazados de incógnito; de un personaje su nariz tenía algo de un centinela ateniense negándose a acariciar un gato persa o a leer una misiva secreta de Artajerjes.

Una prosa imaginista y barroca requiere no sólo una fantasía en actividad permanente sino un sistema cultural de referencias de una rara amplitud. Lezama Lima, al igual que los escritores de los períodos clásicos, echa constantemente mano a la panoplia de la mitología griega y no teme hablar de Proserpina o de Érebo para referirse a la muerte ni comparar un fortachón a Áyax, un hermoso a Apolo, ni llamar Poseidón al mar. Pero su sistema de referencias es polivalente y así lo vemos invocar también la mitología egipcia, oriental o nórdica o simplemente la historia de China o de Francia o referirse a pintores como Piero de la Francesca, Zurbarán o Murillo o a músicos como Brahms o Ravel o a los padres de la Iglesia o todos los filósofos de Occidente para construir sus figuras literarias u ornar sus ideas.

Esta recurrencia a sistemas culturales de referencia tiene sin embargo en Lezama Lima una función muy diferente a la tradicional. Si tomamos al azar dos autores clásicos –digamos para el caso Virgilio y Montaigne–, veremos que sus obras están también plagadas de este tipo de recurrencias. Si en las *Geórgicas* Virgilio habla a cada momento de Ceres, Tetis o Júpiter, o si Montaigne, para referirse a nuestra condición mortal, afirma que la muerte nos amenaza constantemente como la roca suspendida sobre Tántalo, no es por un prurito de erudición sino porque tales referencias formaban parte de las costumbres literarias de su época. No sólo eran hechas seriamente, sino que remitían a un patrimonio cultural común, eran comprendidas por todos los lectores y en el fondo cumplían una función de economía, ya que evitaban en el autor formulaciones más vagas, complicadas o trabajosas. En el caso de Lezama Lima el empleo de este sistema de referencias culturales tiene una raíz irónica, pues se trata de resucitar una retórica anacrónica, que carece de vigencia en nuestra época y que por ello mismo –como esos objetos de uso corriente que, gracias al paso de los años, adquieren un valor artístico– asume en la prosa de Lezama Lima un valor ornamental. La erudición en Lezama Lima es un almacén de objetos curiosos, bellos o divertidos, utilizados no para resumir una idea o esclarecerla, sino para introducir en su escritura elementos suntuosos, festivos o exóticos.

A propósito de esto, la cultura de Lezama Lima, la que se refleja en *Paradiso*, es un caso típico de cultura "a lo latinoamericano", tan diferente a la cultura europea. La cultura entre nosotros no es una profesión ni una especialización, sino, en la mayoría de los casos, un entretenimiento, un placer, sin meta ni empleo precisos. Se trata de una cultura que no es utilitaria, ni funcional, ni dirigida, sino fruto de lecturas gratuitas, desordenadas, azarosas y muchas veces inútiles. Ello se debe seguramente a que entre nosotros la cultura sigue siendo una ocupación de lujo, sobre la cual no hay obligación de rendirle cuentas a nadie –pues los hombres que aspiran a la cultura carecen no sólo de función y de emulación sino hasta de interlocutores– y por ello mismo es más libre, menos sistemática. Ello explica por qué un libro como *Paradiso* acarrea materiales tan heteróclitos y la cultura de su autor nos asombre por su variedad, su rareza y hasta su extravagancia.

No obstante su radical originalidad, *Paradiso* hace pensar en *En busca del tiempo perdido*, obra con la cual tiene más de una analogía. Es raro que Lezama Lima, que cita a tantos autores en su libro, cite a Proust una sola vez y en forma incidental. El mismo título del libro tiene una conexión subterránea con el de la novela proustiana. La palabra *Paradiso* trae consigo la noción de un mundo perdido y no sólo por la existencia del poema de Milton. Diríase que el sustantivo *paraíso* tiene una prolongación invisible, anclada en la memoria del lector medianamente culto, que remite al adjetivo *perdido*, que recuerda a su vez al del tiempo que Proust buscó y recreó.

Por otra parte, el hecho de que Lezama Lima titulase a su novela *Paradiso* prueba que ella se refiere o trata de un pasado o lugar edénico, que ya no existe, que puede ser la infancia o la juventud, las amistades o amores muertos o cierto tipo de vida o sociedad extinguida. En Proust, el tiempo perdido es no sólo el tiempo usado por el autor sino también el tiempo antiguo, irremisiblemente acabado, en el cual la aristocracia elegante e ilustrada francesa del Faubourg Saint-Germain celebró sus últimos fastos, para dejar paso a la marejada de la burguesía emergente. En Lezama Lima ese paraíso es, además de la infancia de José Cemí, la vida de cierta clase media cubana, que él evoca con tanta emoción, la de esos criollos de tanta cortesanía, de las comidas familiares, del padre reverenciado, de los solares con patio y muchas alcobas, un tipo de vida

sosegada –a pesar de la zozobra económica y de los problemas individuales de sus componentes–, en la cual la idea de un cambio de rumbo, de un sacudimiento, o de la posibilidad de solucionar mediante una acción colectiva las pequeñas frustraciones personales, como fue la Revolución cubana, era impensable. Diríase que Lezama Lima, a pesar de su adhesión al nuevo régimen, añora ese mundo, pero criticándolo al mismo tiempo, como Proust añoraba el mundo de los Guermantes que zahirió con tanto sarcasmo. Nostalgia y reprobación, en realidad, no se excluyen sino que se complementan y muchas veces se explican recíprocamente.

La analogía entre Proust y Lezama Lima no se limita a esto. Las obras de ambos autores son también lo que se llama novelas de formación, de educación o de aprendizaje. Ambos libros retratan con diferentes medios el itinerario espiritual de un personaje –el narrador en Proust, José Cemí en Lezama Lima–, itinerario que culmina en el descubrimiento por el personaje de su vocación artística. Recordemos lo que decía al comienzo de estas notas acerca de la sustancia autobiográfica de *Paradiso*. Una diferencia fundamental radica, sin embargo, en que Proust se identifica con el narrador, le presta su nombre y su apellido y escribe su novela en primera persona, mientras que Lezama Lima recurre al subterfugio del personaje interpuesto y rebautizado, José Cemí, un Lezama Lima probablemente idealizado, y al empleo de una tercera persona vacilante que se transforma a menudo en una primera persona inexplicable.

La actitud autobiográfica de ambos autores apareja otras similitudes. ¿Cómo hablar de uno mismo y de su formación sin evocar a su familia? ¿No es en cierta forma *Paradiso* la crónica de una familia cubana de la clase media ilustrada como *En busca del tiempo perdido* la crónica de una familia francesa de la burguesía rica judía? ¿El padre y la madre de José Cemí son el equivalente del padre y madre proustianos? Hay además una abuela en *Paradiso* que recuerda por su hablar, su bondad y su muerte a la abuela de Proust. ¿Y la Baldovina no es una Françoise disminuida, un poco relegada después de su auspiciosa aparición en los primeros capítulos? ¿José Cemí no sufre de asma como el narrador-Proust? ¿Frónesis será un Swann precoz y Foción un Charlus adolescente?

Hablar de Charlus y de Foción invita a un nuevo paralelismo: otro tema común a ambos libros es el de la inversión. En ambas novelas la homosexualidad es no sólo la característica de varios personajes (Charlus,

Morel, Jupien, Saint-Loup en Proust; Foción, Baeza, Farreluque en Lezama Lima), sino también un motivo de disertación marginal. A la larga y desgarradora meditación de Proust en *Sodoma y Gomorra* sobre los homosexuales corresponde ese delirante diálogo, tan matizado de referencias eruditas, que sostienen sobre el mismo tema Frónesis, Foción y Cemí. El tono de ambas digresiones es sin embargo diferente: Lezama Lima trata el problema con un desapego casi filosófico, lo analiza remontándose a lo que llama los mitos germinativos o andróginos y elabora varias teorías discutibles al respecto, expuestas alternativamente por los tres personajes.

Proust, sin teorizar, expone concretamente la situación de los invertidos de su época, los clasifica, y analiza con la lucidez y la piedad de quien es al mismo tiempo juez y parte en una causa.

Sobre el tratamiento de los temas sexuales hay también entre Lezama Lima y Proust otra diferencia: el pudor de Proust, que omite deliberadamente la descripción de escenas eróticas –salvo en *El tiempo recobrado,* al mostrarnos un prostíbulo de invertidos–. Lezama Lima muestra una complacencia y un amor al detalle que sólo su genio descriptivo, su humor y su fantasía salvan de la vulgaridad. Las secuencias eróticas del ya famoso capítulo octavo, por la variedad de situaciones que presenta, constituyen casi una pieza de valor didáctico y son sin duda las más audaces y hermosas páginas escritas en español moderno sobre este asunto. Para encontrar su equivalente habría que remontarse en castellano al Arcipreste de Hita o invocar el ejemplo de los autores libertinos franceses del siglo XVIII, o al marqués de Sade o, pasando a nuestra época, a algunas páginas de Genet o de Burroughs.

Entre *Paradiso* y *En busca del tiempo perdido* hay finalmente otra analogía: ambos son libros únicos, totales, la suma de las vivencias, la reflexión y el trabajo de sus autores. Ellos responden a la concepción de ese libro ideal que imaginaba Gide –y que él nunca pudo escribir– en el cual el autor "agote todas sus experiencias". Es difícil imaginar que Proust, de vivir más, hubiera escrito otra novela que no fuera la continuación de *En busca del tiempo perdido.* Del mismo modo parece improbable que Lezama Lima nos sorprenda con otro libro diferente, más amplio y valioso que *Paradiso.* Libros-testamento, en suma, en que los autores nos ceden todo su patrimonio espiritual y toman de paso sus disposiciones para pasar confiadamente a la posteridad.

Al terminar estas notas, cabe hacerse esta pregunta: ¿darán ellas una idea del valor de *Paradiso*? Lo decepcionante de la crítica es que siempre es fragmentaria, parcial, reflejo pobre y subalterno de algo que existe por sí mismo y que puede pasarse muy bien sin explicaciones. Más aun en el caso de *Paradiso*, libro en el que caben varias lecturas, diversas todas y probablemente tan incompletas unas como otras. Mi intención ha sido indicar sólo algunos de sus modales y resaltar el carácter ejemplar de este libro construido, como toda obra auténtica, en el dominio de lo imposible.

[1968]

Habemus genio

La vida exagerada de Martín Romaña es una novela genial y está llamada a dar la vuelta al mundo cuando traductores inteligentes encuentren equivalencias a los acordes de su lenguaje y el mecanismo de su humor. Pero para un lector en español esta novela de Alfredo Bryce Echenique ya es un objeto de placer, un desencantado canto a la vida y al amor, un curso magistral de comunicación narrativa y un mundo de empleo de París al uso de jóvenes latinoamericanos que siguen pensando en la Ciudad Luz como en el emporio del arte, la fiesta y la revolución.

Digo genial y me explico. La genialidad no tiene nada que ver necesariamente con la perfección, la medida, ni siquiera el buen gusto, que son cualidades secundarias, al alcance de cualquier escritor de talento. La genialidad no se define, es algo que se siente, un soplo de aire desconocido, un aerolito que cae en un jardín cultivado y modifica instantáneamente el paisaje. Algo queda allí, algo que sirve de referencia y que es necesario escalar o contornear para seguir adelante.

Sería en vano en una nota como ésta analizar este libro poliédrico, con sus numerosas facetas o puertas de entrada y salida. Me limitaré a enumerar sus rasgos más saltantes.

El humor de Bryce, que en esta novela alcanza un registro sin parangón en la literatura peruana e hispanoamericana y lo sitúa en un rango universal. Extraña mezcla de ocurrencia limeña y humor británico, digamos de nuestros satíricos del siglo XIX y de Thomas de Quincey, pero con ecos del humor italiano de Italo Svevo y de esa comicidad judía que consiste en tomarse a sí mismo como motivo de irrisión. Referencias académicas, pues se trata de un humor donde situaciones, expresiones, deslizamientos lógicos se alternan o se enhebran hasta formar un tejido inconfundiblemente bryceano. Humor además que rara vez llega al escarnio o al sarcasmo y que es para Bryce una forma de simpatía, una filosofía de la vida y un instrumento de salvación personal.

El carácter ambulatorio de su narración, pues ella es el recuento de un viaje en un doble plano, un viaje a través de la memoria de Martín Romaña y un "viaje" de Martín Romaña por las tierras de Europa: Escocia,

Peruggia, Grecia, Costa Azul, Vera de Bidasoa, Oviedo, Bilbao, Cabreada, Barcelona, etcétera. Movilidad que acentúa el carácter aventurero de la novela y sugiere interesantes correlaciones con la picaresca española.

El tono confesional y expiatorio del libro, que permite al autor exorcizar sus fantasmas y neutralizar sus traumas infantiles y juveniles, tentativa de recuperación literaria de frustraciones y sinsabores, documento psicoanalítico, en suma, que hará la delicia de los especialistas.

La demolición del mito París-Ciudad Luz, que ha hecho correr tanta tinta sensiblera, arrobada y huachafa en escritores de todos los horizontes. Bryce mira París sin ninguna complacencia, es implacable con el pequeñoburgués mezquino, egoísta, racista y xenófobo y de una franca irreverencia con figuras tutelares como Sartre, Proust, Malraux, etcétera. Implacable también con el París de Hemingway, Miller, Fitzgerald, el París que los escritores norteamericanos de entre las dos guerras idealizaron para el encanto de sus lectores y el desencanto de sus seguidores.

La sátira fulminante de aquellos grupúsculos de seudorrevolucionarios peruanos y latinoamericanos de París, Lenines de plástico, Guevaras de papel, que se pasan la vida discutiendo los medios de acabar con la sociedad burguesa, sin moverse de sus cafés y buhardillas, hostigando y aterrorizando a los pobres artistas y escritores que ponen en duda sus planteamientos y que no desean ni pueden otra cosa que escribir alguna vez un buen libro.

La tierna y dolorosa historia de un amor fracasado, de un matrimonio que naufraga en los avatares de Mayo del 68 –y no sólo por culpa de los aguafiestas Karl Marx y Sigmund Freud– y el retrato memorable de una mujer, Inés, retrato por unos momentos cruel pero siempre emocionado, lúcido análisis de la pasión amorosa y su trama de gozo, atracción, dolor y aborrecimiento.

Un mentís a la tendencia europea –y no solamente europea– a identificar la novela latinoamericana con naturaleza salvaje, indígenas con poncho, realismo mágico, dictadores antropófagos y tantos otros tópicos que durante tanto tiempo han formado o más bien han simplificando la visión de nuestra realidad, al punto que toda otra visión era descartada como auténtica. Bryce demuestra (término inapropiado, pues la literatura puede pasarse de las demostraciones) que se puede escribir una gran novela peruana y latinoamericana sin recurrir a los temas y lugares comunes.

La composición de la obra, tan sabiamente construida bajo su aparente espontaneidad, con sus simetrías del cuaderno azul y el cuaderno rojo, el relato de lo ocurrido y el anuncio de lo que vendrá, lo personal y lo histórico, lo vivido y lo imaginado. Y el haber escogido como narrador un personaje interpuesto, que es y no es el autor, lo que le permite usar los materiales de la autobiografía sin renunciar a las ventajas de la ficción. Bryce lleva esta ambigüedad al punto de presentarse en su libro con su propio nombre, como un conocido de Martín Romaña, con quien discute y hasta se pelea. Sutil juego de espejos en el cual Martín Romaña no es un personaje de Bryce, sino Bryce uno de Martín Romaña.

Finalmente, la invención de un estilo, de una manera de contar tan familiar y directa, pero al mismo tiempo alerta, literaria y hasta poética cuando es necesario, prosa inventiva, verde y sabrosa, milagroso salto de la conversación a la escritura, que envuelve, subyuga y nos acerca al autor al punto de escuchar una voz, su voz, Bryce sentado en un sillón Voltaire contándonos la exagerada vida de su álter ego.

[1982]

Circunstancias de un escritor

Soy un escritor que se ha resistido siempre a hablar públicamente de su propia vida y de su propia obra. Por lo general, cuando he tenido que dar conferencias, he preferido siempre referirme a otros autores y no a mí mismo. Ello se debe a muchas causas, quizá porque soy extremadamente discreto, no sé si esto es un defecto o cualidad y también, en particular, porque soy un escritor que –a pesar de haber llegado a los 54 años– no ha llegado a formular lo que se llama una poética, es decir, un conjunto de principios, de normas, de convicciones o de certezas acerca de lo que es la literatura y acerca de lo que es el hecho de escribir.

Eventualmente, he dado algunas respuestas al respecto, pero siempre han sido provisionales, han sido rectificadas y desmentidas incluso por otras declaraciones que he hecho o por mi propia boca. Es así, pues, que no será esta una charla magistral ni un curso sino simplemente una conversación con ustedes y una tentativa de –a través de esta conversación– esclarecer algunos aspectos de mi propia obra. Será también, de todos modos, una conversación de tipo descriptivo más; evitaré –en lo posible– todo lo que sea interpretación o valoración. Pero antes de entrar a tratar acerca de mi obra y de las diferentes circunstancias en que escribí mis libros, creo que vale la pena reflexionar un poco acerca de cómo surge una vocación literaria, por qué una persona llega a ser escritor y no médico, abogado o aviador, o, en fin, tantas ocupaciones y actividades que hay en la vida. Yo siempre me he interrogado por qué motivo, en un momento dado, decidí convertirme en escritor.

En este caso solamente cabe dar algunas respuestas contradictorias o quizá complementarias. Por un lado, puede decirse que para la vocación literaria existe una cierta predisposición, una predisposición de tipo familiar o una disposición que está inscrita –por llamarlo así– en nuestro código genético. Cuando pienso, por ejemplo, si han existido precedentes de escritores en mi familia, puedo llegar a la conclusión de que, por vía paterna, por ejemplo y hasta las generaciones que me han antecedido que conozco, ha habido siempre una tendencia a la actividad intelectual. Es decir, durante cinco generaciones por lo menos, mis

antepasados paternales ejercieron en forma profesional las actividades de tipo intelectual que estuvieron ligadas con las ideas, con la palabra y con la escritura.

Por ejemplo, mi antecesor más lejano del que tengo noticias fue un gallego que vino a Lima a fines del siglo XVIII y que, según tengo entendido, tuvo una librería. Eso indica ya que estaba en contacto con los libros, que le interesaban los libros y que, de alguna forma u otra, se interesaba por la literatura. El hijo de este lejano antecesor sí ya fue un hombre de letras que llegó a ser rector de la Universidad de San Marcos, ministro de Relaciones Exteriores y presidente de la Corte Suprema de Justicia, pero –aparte de esto– escribió. Escribió una serie de biografías de próceres de nuestra Independencia y de figuras universitarias, y escribió también un ensayo sobre la Guerra del Pacífico, que hasta ahora conservo entre mis viejos papeles, pero que es muy difícil de publicar, debido a que su letra es absolutamente ilegible. El hijo de este señor tan notable fue también un hombre de letras. Al igual que su padre, fue también rector de la Universidad de San Marcos, ministro de Relaciones Exteriores y presidente de la Corte Suprema de Justicia. En realidad, fue algo así como en las vidas paralelas de Plutarco y escribió tratados, pero tratados de derecho internacional y, sobre todo, muchas cartas, unos veinte volúmenes de cartas muy interesantes y una famosa polémica contra un teólogo de la época, en la cual demostró ser un hombre extremadamente liberal y muy avanzado para su época.

Continuando con esta especie de historia familiar, un tío abuelo mío fue un notable periodista que radicó en Francia y que colaboró durante muchos años en periódicos franceses y también en algunos periódicos de Lima y que tenía proyectos –por cartas que conservo de él– de libros que pensaba escribir. Incluso tenía un libro terminado sobre música gregoriana, tema extremadamente sofisticado, pero todos sus documentos se perdieron, porque este tío abuelo mío murió durante la última guerra en un campo de concentración nazi, pues fue capturado por los ocupantes alemanes y llevado a Alemania, donde pereció.

Finalmente, llegamos a la generación más inmediatamente anterior a la mía, que fue mi padre. Mi padre fue un hombre de una exquisita cultura, de una gran inteligencia, tenía un amor desmedido y excepcional por la literatura, pero nunca llegó a escribir por razones personales, de

trabajo, familiares y una serie de circunstancias. Hablaba siempre de los libros que quería escribir, incluso nos contó muchas veces los temas de los libros que tenía en mente y que eran, por lo general, reminiscencias de su juventud, pues él perteneció a la generación del Amauta.

Fue amigo de Valdelomar, de Mariátegui, de Haya de la Torre, de Porras, y estuvo muy vinculado a todo el nacimiento y todo ese fervor de ideas que existió en esa época de la década de 1920, pero –por desgracia– mi padre murió relativamente joven, a los 47 años, y no pudo llevar a cabo los proyectos literarios que tenía en mente. Lo que digo está relacionado con lo que me preguntaba: de dónde viene la vocación literaria, cuáles son sus orígenes, por qué uno es escritor. Hay, por un lado, como acabo de tratar de explicarlo, quizá una cierta disposición familiar, como puede haber en cierta familia una disposición para la música, una disposición para las matemáticas, pero esto no es suficiente, debe haber algo más. Y el otro aspecto es el de la educación, el del ambiente, en el cual uno se forma de niño y en su juventud; es decir, nos encontramos aquí con el grave problema de lo innato y lo adquirido.

Yo no quiero entrar en una polémica, en una discusión hasta ahora no resuelta, sobre qué cosa es lo que predomina: si realmente la combinación de ambos factores es lo que determina el comportamiento de una persona, su vocación y sus actividades.

Pero, en mi caso particular, hubo también una enorme importancia del ambiente de mi infancia y de mi adolescencia, puesto que en mi casa existía una excelente biblioteca. Mi padre, como repito, era un gran aficionado a la literatura y desde muy niño tuve ocasión de tener contacto con libros y con autores. Recuerdo que mi padre tenía la costumbre, cuando llegaba de su trabajo, de convocarnos en el salón de la casa –nosotros teníamos 8, 10 años– y leernos a sus autores preferidos; y nos leía en voz alta a estos autores. Obras que hasta ahora recuerdo perfectamente y de lo más variadas. Obras clásicas como el *Quijote* o poesías de Baudelaire, que él mismo traducía directamente del francés, u obras de Eça de Queiroz o autores ingleses como Chesterton, Oscar Wilde o *El libro de la selva.* Infinidad de autores, en particular autores franceses, trozos de Flaubert, trozos de Maupassant.

Hubo también, en consecuencia en mi caso, aparte de la disposición familiar a la que he aludido, un ambiente y una educación literarios. Podría

concluirse entonces que, si yo soy escritor, se debe a estos dos factores. Pero no, no solamente eso –y no creo que sea eso–, porque nosotros fuimos cuatro hermanos, y si esos dos factores fueron los esenciales, los cuatro hubiéramos sido escritores y, sin embargo, solamente lo fui yo, los otros tres no. Entonces debe haber algún otro elemento que interviene. ¿Cuál sería entonces este elemento? Quizá este tercer elemento sería simplemente una cuestión de azar, de circunstancias específicas que corresponden a cada individuo, como pueden ser ciertas amistades o ciertas experiencias muy personales que uno tuvo y que no compartió con los otros. O también cuestiones puramente de azar, un viaje, no se sabe qué, un accidente.

En mi caso, creo que lo que asentó mi tendencia a la literatura fue mi primer contacto con los escritores de mi generación. Es decir, el saber, el conocer a personas que tenían las mismas inquietudes que yo, los mismos proyectos literarios, el mismo deseo de llegar a ser un escritor. Y ello se produjo cuando ingresé a la Universidad Católica, con mis entrañables amigos Carlos Germán Belli y Leopoldo Chariarse, y cuando frecuenté la Universidad de San Marcos, donde conocí a Zavaleta, a Washington Delgado, a Luis León Herrera, a Alberto Escobar, a Paco Bendezú, a Pablo Macera, a Víctor Li, en fin, a tantos amigos cuyos nombres en estos momentos olvido, pero que gracias a cuya compañía y a cuyo aliento pude desarrollar o se desarrolló en mí mi vocación literaria. Aparte de esto, naturalmente hubo mi viaje a Europa, en el cual este contacto con escritores ya no solamente peruanos, sino de otras nacionalidades –españoles, colombianos, mexicanos–, estaba respaldado por un grupo de escritores que compartían los mismos intereses y tenían los mismos proyectos.

Para volver con lo que comencé, aparte de las disposiciones que se podrían llamar familiares, aparte del marco social o educacional de la infancia y de la juventud, y aparte de los encuentros, de los azares de la vida, lo que determina la vocación de escritor es también algo más, porque todo ello no basta. Es también la decisión de hacerlo. Llega un momento en el cual uno decide: voy a ser un escritor. En mi caso particular, esta decisión quizá no fue muy tajante, no se produjo en un momento determinado.

Fue una decisión que se fue produciendo paulatinamente y que en un momento dado se convirtió ya en una realidad. Por ejemplo, un incidente

para mí muy emotivo y que me convenció un poco de que en realidad debía asumir yo mi vocación de escritor seriamente y no solamente como un acto de diletantismo, como había sido hasta entonces, fue una experiencia que tuve en Lima en unos de mis viajes, en mis primeros retornos a Lima –hace ya una quincena de años o más–, cuando –llegando a Lima– recibí la llamada de un grupo de alumnas de un colegio nacional que quería verme y, como yo no podía recibirlo en casa, pues era toda una clase, nos dimos cita en un aula del Instituto Nacional de la Cultura o Casa Nacional de la Cultura, como se llamaba entonces.

De pronto, me encontré en esta aula con cincuenta o sesenta muchachas de un colegio nacional que debían tener entre 14 y 16 años, que me habían leído, lo cual yo desconocía, y me pidieron que les dijera solamente algunas palabras y les dije unas cosas muy simples, y que al final de esta pequeña y corta reunión me entregaron una bolsa de plástico y en esa bolsa de plástico –cuando la abrí– había cantidades de lapiceros y como diez o quince cintas de máquina de escribir. Y me dijeron: "Esto es un obsequio que le hace la clase para que usted pueda seguir escribiendo". Este gesto a mí me emocionó mucho y me dije: "Bueno, después de todo yo no soy un escritor solitario, ni poco leído, ni desconocido, sino que hay personas que me leen, colegialas, y, en consecuencia, debo continuar escribiendo, debo tener presente que se asume, cuando uno escribe, cierta responsabilidad, aunque sea para no decepcionar las expectativas de sus lectores".

En buena cuenta, esta circunstancia y otras más, que no vale la pena por el momento comentar, me convencieron, me reafirmaron y me decidieron a ser realmente un escritor.

Ahora bien, quisiera ahora referirme un poco a mis obras, cómo han ido surgiendo, cómo han ido desarrollándose, en qué circunstancias las he escrito, con qué objeto, etcétera. No voy a hablar de mis obras infantiles, puesto que mi primera novela la escribí cuando tenía 14 años. Se llamaba *Benito, el pescador* y estaba escrita con pluma y tinta en un cuaderno de colegio. Ni me acuerdo de qué trataba, solamente que era vagamente muy melodramática, pues al final morían los quince personajes que componían la novela. Pero el primer libro serio que escribí fue *Los gallinazos sin plumas.*

Este libro de cuentos lo escribí cuando ya estaba en Europa. Había viajado a Europa en 1952 y en ese momento empecé a escribir este libro

de cuentos. ¿Por qué un libro de cuentos y por qué un libro de cuentos sobre Lima? Pues es mi certeza de que Lima era una ciudad sin novela, es decir, una ciudad en la cual no existía una representación literaria adecuada a la época en que yo vivía.

Las obras literarias y de ficción sobre Lima habían sido relativamente pocas, escasas en el Perú. El precedente más inmediato que teníamos eran las novelas *Duque*, de Diez-Canseco; *Panorama hacia el alba*, de José Ferrando, y otras de menor interés, salvo *La casa de cartón*, que es una novela urbana, pero que se circunscribe al ambiente de Barranco.

Pensé entonces que era necesario reflejar literariamente una ciudad que se había transformado, que había dejado de ser la arcadia colonial y que estaba en trance de convertirse en una urbe moderna y, como no tenía en ese momento ni disposición ni idea para escribir una novela, se me ocurrió escribir un grupo de cuentos de diferente medida, que fueran como una especie de mosaico de la vida de la ciudad.

Este libro –como repito– lo escribí en París y una parte en Madrid, cuando tenía 23 ó 24 años, y el cuento principal, "Los gallinazos sin plumas", me fue inspirado por experiencias infantiles. Cuando yo vivía en Miraflores, de niño, había visto a muchos muchachos de barrios pobres que recogían la basura, la juntaban, en fin, la vendían, la entregaban a los cerdos. Me había olvidado completamente de este incidente, pero en París, en 1954, trabajando yo de conserje en un hotel, entre mis obligaciones tenía la de levantarme muy temprano para sacar los cubos de basura a la calle. Y, en una de estas salidas a la calle con los cubos de basura, vi que había una serie de vagabundos que estaban esperando justamente esto para precipitarse sobre los cubos y sacar de ellos lo que le fuera necesario. Esto me hizo inmediatamente recordar estas escenas de mi infancia y en el acto empecé a escribir ese cuento que se llama "Los gallinazos sin plumas". Cuento, por otra parte, que en esa época fue quizá una novedad muy llamativa, puesto que este oficio u ocupación era relativamente raro, pero que en la Lima de hoy se ha extendido y es casi una industria.

Este libro fue seguido por otro conjunto de cuentos, *Cuentos de circunstancias*. El título del libro indica ya cuál es su contenido, porque eran cuentos que habían sido escritos en diferentes épocas de mi vida, en diferentes circunstancias, que no tenían entre sí mayor unidad. Que habían sido

publicados en revistas o en periódicos y que decidí reunirlos de pronto en un volumen, a instigación sobre todo de un editor muy activo en esa época –tan activo como Congrains, que fue uno de los precursores del libro barato y popular en el Perú–, que es José Bonilla Amado, que creó una editorial que se llamaba Nuestra América o algo por el estilo, en la cual publicó muchos libros a bajo costo y muy populares. Entonces, para los efectos de esta edición, reuní este grupo de cuentos bajo el nombre de *Cuentos de circunstancias.*

Una estudiosa de la Universidad Católica que hizo una tesis sobre mí me dijo una vez que el título de este libro no correspondía a lo que yo había querido decir. Es decir, no se trataba de cuentos diversos reunidos en un volumen, sino que el título mismo de *Cuentos de circunstancias* escondía una intención, puesto que –según ella– en cada cuento había una circunstancia que determinaba la vida del personaje principal, lo cual me pareció una idea extremadamente sutil y que yo acepto en este momento con agradecimiento.

Después de estos libros de cuentos, me lancé a escribir mi primera novela, que fue *Crónica de San Gabriel.* En realidad, esta novela la escribí en Alemania, en 1956. Yo no tenía, en realidad, ningún propósito de escribir novelas todavía. Me proponía continuar con el género de cuentos, que se adaptaba más a mi temperamento vehemente y a mi imposibilidad de trazar proyectos a largo plazo. Recuerdo que estaba en Múnich. Era un invierno extremadamente frío, no se podía salir prácticamente a la calle porque hacía 30 grados bajo cero y me vi en la obligación de quedarme forzosamente en mi habitación. Esta habitación era un cuarto que había alquilado en la casa de una familia obrera en las afueras de Múnich y este encierro forzoso, en medio de un invierno glacial, hizo que evocara la vida en el Perú, la vida en Lima, el buen tiempo, la primavera, las verduras, los árboles y, de pronto, sin ningún propósito deliberado de escribir nada largo empecé a contar unas vacaciones que había pasado de adolescente en la sierra.

Empecé a escribir y continué escribiendo, cada vez con mayor precipitación y mayor ahínco y, de pronto, al cabo de unos días, me di cuenta de que lo que estaba escribiendo era realmente una novela, y esto duró exactamente tres meses, duró toda la época de invierno. Después, cuando comenzó el deshielo y cuando pasaron además las primeras golondrinas

–porque en Europa sí pasan cuando empieza la época del deshielo–, me di cuenta de que la novela estaba terminada y la había escrito en un estado casi de sonambulismo, porque recuerdo que había perdido casi todo contacto con la realidad. Es decir, me parecía que lo real era lo que estaba escribiendo y que lo ficticio eran los personajes, los seres que me rodeaban y que eran, en esas circunstancias, el dueño de la casa en la que vivía y sus dos hijas, dos hermosas valquirias que venían todos los días a la habitación a traerme la comida, los cigarrillos y las botellas de cerveza.

Bien, esta novela, no sé si ustedes la habrán leído, tiene –a mi juicio– en este momento, y después de haberla releído veinte o treinta años después, cierta originalidad, es decir, es la única novela que he escrito de ambiente rural, porque yo siempre he escrito sobre Lima, que era lo que conocía directamente. Pero esta novela es de ambiente rural escrita desde el punto de vista de un limeño, es decir, no tiene ninguna razón de compararse con las obras agrarias, las grandes novelas campesinas, de un Ciro Alegría, de un José María Arguedas.

Además, no era tampoco mi intención entrar en competencia con quienes habían nacido en esas regiones y conocían perfectamente el mundo que describían. Si la finalidad de esta novela depende de que es la visión de la sierra para un limeño y que es una novela que está circunscrita a un mundo cerrado, es una novela que llamo una novela claustral. Hay novelas, muchas novelas, que tienen como características el desarrollarse en recintos cerrados. Se han escrito novelas, por ejemplo, sobre internados, sobre hospitales, sobre cárceles, sobre conventos, pero esta novela transcurre en una hacienda, en una hacienda como la que yo viví en esa época, que era una verdadera fortaleza.

Una hacienda que estaba cerrada entre cuatro muros y que tenía dos puertas que se cerraban de noche con un guardián, y casi toda la acción de esta novela transcurre en este microcosmo, formado por la familia y los servidores, con muy pocas incursiones fuera de la hacienda. Y este ambiente cerrado de la novela permite, pues, que la descripción de este mundo se convierta en una metáfora de un mundo mayor, de un mundo más extenso. De esa forma, esta novela es una representación en miniatura del mundo del Ande peruano.

Veo que estoy entrando a hacer explicaciones y valoraciones, cuando lo que quería era simplemente hacer, más que nada, una descripción

sucinta de las obras que he escrito y he publicado. Esta obra tuvo relativo éxito, ganó el Premio Nacional de Novela, fue traducida a algunas lenguas. Sin embargo, yo no estaba muy contento con ella y decidí dedicarme nuevamente al cuento. Entonces escribí dos libros de cuentos más, uno que se llama *Las botellas y los hombres* –que fue publicado con el título de *Los hombres y las botellas*– y otro que se llama *Tres historias sublevantes.*

Los hombres y las botellas o *Las botellas y los hombres*, yo mismo me estoy equivocando, tiene un título obvio. Es una reunión de cuentos sobre bebedores. Creo que este tema no les debe ser extraño ni a los que están aquí presentes ni a los peruanos en general, pues en el Perú –como en muchos de nuestros países del Tercer Mundo– se bebe excesivamente. Yo quise tocar, en la mayoría de estos cuentos, casos de gente que está bebiendo: lo que sucede, lo que dicen, lo que hablan, lo que les ocurre, a veces en forma cómica, a veces en forma dramática.

Tres historias sublevantes fue, en cambio, un libro serio. Fue el primer libro de cuentos que estuvo precedido de una cierta concepción de carácter estructural, para llamarlo con este término un poco pomposo, pues son tres cuentos que transcurren el primero en la costa, el segundo en la sierra y el tercero en las montañas, las tres regiones clásicas de nuestra geografía. Luego porque el primer cuento está escrito en primera persona, narrado por el protagonista principal. El segundo cuento, el que transcurre en la sierra, está narrado también en primera persona, pero por un personaje secundario, un niño que es testigo de los acontecimientos. El tercer cuento, que transcurre en la selva, es una sucesión de diez monólogos que son sucesivamente narrados o dichos –no sé cómo se dice en este caso– por cada uno de los personajes.

Este libro recuerdo que me lo llevó Vargas Llosa a París, porque acababa de editarse en Lima. Vargas Llosa había estado en Lima y viniendo a París me trajo los primeros ejemplares. Me dijo que lo había leído en el avión, que le había gustado mucho, pero me dijo: "Estás llegando a los límites soportables del naturalismo". Me acuerdo perfectamente de esta frase, que yo la registré en mi memoria y que la he tenido a veces presente para seguir escribiendo.

Luego vino *Los geniecillos dominicales.* Este libro, o esta novela, en realidad, yo lo había empezado a escribir en Madrid en 1954 ó 1955; entonces se llamaba *El amor, el desorden y el sueño* –un título que me gusta mucho

y que he debido conservar para la novela cuando la publiqué–. Quería entonces narrar, describir o representar el mundo de mi generación y en eso regresamos a la generación del 50, el mundo de mi juventud, los amigos que había tenido en la universidad, los amigos que había tenido un poco en el barrio, y tratar de dejar por lo menos un testimonio de cómo vivía este grupo de artistas un poco bohemios, un poco desorientados en esos años que precedieron y que se dieron junto con el comienzo de la dictadura de Odría.

Sin embargo, no es una novela política, como ustedes recordarán. Es una novela, más bien, de caracteres, una novela de ambiente y una novela que indirectamente narra o toca también el tema de la decadencia. Esta novela fue publicada por Manuel Scorza, en su colección de Populibros, y obtuvo un premio que fue dado en esa época por la editorial y por un periódico de Lima. Pero el libro tuvo relativamente muy poco éxito. Recuerdo que los comentarios periodísticos de la época fueron bastante parcos. Uno en particular, del querido Sebastián Salazar Bondy, que fue el último artículo que escribió. Incluso el artículo salió días después de que él murió, en el cual elogiaba al libro en cierta forma. Él era bastante generoso; recuerdo textualmente una frase: "Se nota mucho la costura entre lo vivido y lo inventado".

Luego viene mi tercera novela, *Cambio de guardia*. Esta novela fue, en realidad, una novela que me dio mucho trabajo, a pesar de que la escribí en un período relativamente corto. Yo, por lo general, escribo rápido, es decir, escribo rápido, pero después corrijo mucho las cuestiones puramente de redacción, las cuestiones de fraseos, pero no refundo ni rehago libros. No es mi estilo trabajar así. El libro sale bien o sale mal.

Esta novela la escribí en circunstancias muy particulares, puesto que en esa época habían ocurrido incidentes políticos graves en el Perú, en los cuales habían muerto algunos amigos míos muy queridos. Era la época de plena efervescencia castrista. Todos los peruanos jóvenes que vivían en París estaban verdaderamente arrebatados y movidos por estos ideales y por estas ideas y quienes no lo estaban entonces se equivocaban. En realidad, después nos dimos cuenta de que fuimos nosotros quienes nos habíamos equivocado, pero fue una novela escrita y movida por el resentimiento y por la cólera.

Quizá estos sentimientos –a pesar de que Arguedas dice, en una parte, que hay que escribir con odio– no sean muy recomendables, al menos en mi caso. Yo estaba realmente en un estado de irritación, de cólera, de malestar y de impotencia. Entonces decidí escribir una novela que criticara violentamente todo lo que había en el Perú, a los sacerdotes, a los militares, a los políticos, a los intelectuales, etcétera. Entonces imaginé una serie de situaciones que se prestaban para ese tipo de crítica y la novela está en realidad constituida por seis o siete historias diferentes, que son un asesinato político, un asesinato crapuloso, un golpe de Estado, una huelga, un gran peculado y alguna otra historia, pero en realidad eran diferentes historias que correspondían a lo que el Perú tenía de más criticable y de más odioso en ese momento y, en general, en su historia política.

Aparte de esto, el sentimiento que me inspiró fue un sentimiento de represalia, pero –además– había también una concepción de tipo más intelectual en este libro, que me sirvió para la construcción y la organización de la novela, que fueron tres ideas muy simples, si se quiere, pero que me interesaba explicitar a través de estas situaciones. Es la idea de la imbricación, es decir, el hecho de que todos estamos en alguna forma unos con otros relacionados y, a veces, mucho más estrechamente y más cercanamente de lo que creemos.

Por ejemplo, qué digo yo, qué relación puede haber digamos entre el primer ministro de Francia y un niño de las barriadas de Lima. Sin embargo, es posible que a través de una persona se hayan comunicado los dos. Por ejemplo, digamos que nuestro alcalde va a repartir vasos de leche a una barriada de Lima y le da la mano a un niño y quince días más tarde o quince días antes está en Francia y le da la mano al primer ministro de Francia. Entonces, entre ese niño de las barriadas y este primer ministro hay una comunicación a través de un personaje intermediario. Ésa era una de las primeras ideas, y en la novela, en efecto, de todos los personajes, a pesar de que no tengan nada que ver aparentemente unos con otros, siempre hay uno o dos que sirven de intermediarios para comunicarse.

Otra idea era la idea del azar, quiero decir la importancia que tiene el azar en nuestra vida. En la novela hay diferentes situaciones que se desencadenan simplemente por encuentros completamente fortuitos. Un individuo que frena el carro para no atropellar a una persona y este

pequeño incidente que no tiene mayores consecuencias en realidad tiene consecuencias, porque esa persona por detenerse se demoró unos segundos más en atravesar la calle y, debido a eso, no encontró a una persona a la cual tenía que encontrar si hubiera continuado nuevamente su camino.

Y la tercera idea que formó y me sirvió para estructurar el libro fue la idea de la imposibilidad para descubrir la verdad. En la novela, la mayoría de las historias, de estas seis o siete historias que hay, quedan siempre en la vaguedad y en la duda. Hay un asesinato y no se sabe quién es el asesino. Hay también una escena que es un peculado, pero no se sabe si realmente se produjo ni quién lo organizó. Hay también un incidente –una de las tantas historias– que transcurre en un orfanato de mujeres, en el cual se acusa al director –que es un sacerdote– de abusar de sus alumnas, pero no se sabe realmente si abusaba o no o si sus alumnas eran unas histéricas que lo acusaban sin ningún fundamento, y esta idea, en realidad, me vino, en fin, incluso la mantengo, porque en los hechos de la vida más importantes, incluso en los medianamente importantes, es extremadamente difícil llegar a conocer la verdad. ¿Quiénes son las que la conocen? ¿Hay una, dos, tres personas? ¿Existen o no existen?

En otros casos..., por ejemplo, qué digo yo, el asesinato de Kennedy, por poner un ejemplo importantísimo... Periodistas, historiadores y políticos se han pasado veinte años investigando, haciendo búsquedas, pesquisas, pero –en realidad– nadie sabe la verdad: qué cosa fue lo que pasó. Ésos fueron, pues, los tres principios que estructuraban esta novela, *Cambio de guardia*: el azar, la imbricación entre los personajes y la imposibilidad para descubrir la verdad.

Esta novela, además, tiene algunos aspectos poco anecdóticos y es que fue escrita en 1964 y 1965. Yo la terminé, pero no tenía título. Me era extremadamente difícil encontrarle un título, porque había tantas historias dentro que no encontraba un título que cubriera todas las historias. Entonces recuerdo que la leyeron algunos amigos en esa época, entre ellos Alfredo Ruiz Rosas, en esa época en París, y me dijeron que estaba bien, etcétera, pero yo la guardé, la metí en un ropero y esa novela se mantuvo ahí durante ocho o diez años sin que yo la volviera a tocar. Solamente lo hice en una ocasión en que me di cuenta de que sobre esa novela estaba durmiendo mi gato y la había llenado de pelos. Entonces me dije: "¿Qué es esto? Este libro está aquí hace años, ¿por qué no lo

saco?". Entonces lo saqué, lo releí, lo pasé en limpio y lo publiqué en 1976, con el título de *Cambio de guardia*, que fue un título que lo puse un día en que estaba reunido con un grupo de familiares y no tenía título la novela. Cada cual empezó a dar un título. Dimos como cincuenta títulos, hasta que, de pronto, un sobrino mío dijo: "*Cambio de guardia*". Entonces, dije: "Ah, éste es". Y le pusimos *Cambio de guardia.*

Bueno, después de la tercera novela vienen ya mis libros de cuentos posteriores, entre ellos *La palabra del mudo*, que reúne todos los libros anteriores de cuentos que había publicado, más dos libros de cuentos nuevos. ¿Por qué *La palabra del mudo*? Muchas veces me han preguntado qué quiere decir eso. En realidad, le puse *La palabra del mudo* porque tenía la intención de escribir un cuento que se llamara "La palabra del mudo". Tenía algunas historias que podrían prestarse a este título de *La palabra del mudo*, pero fue un cuento que nunca pude terminar. Lo empecé varias veces, pero no me salía. Entonces, dije: "Vamos a publicar, pues, el libro con este título, aunque no exista un cuento que se llame 'La palabra del mudo'". Pero luego me di cuenta de que ese título tenía una cierta significación y que correspondía, en cierta forma, a muchos de los cuentos que estaban contenidos en estos volúmenes, y luego hice entonces una pequeña introducción en la cual decía que con este libro lo que yo había querido era darles voz a quienes no la tenían; darles la palabra a los humildes, a los pobres, a los desesperados, a los que no tienen la posibilidad de expresarse. Alguien también me dijo que, en realidad, le había puesto el título de *La palabra del mudo* refiriéndome a mí mismo, que esa palabra era la mía, puesto que yo proverbialmente, no ahora, tengo la fama de hablar muy poco.

Éstos son prácticamente los libros que he escrito. Tendría que referirme también a *Prosas apátridas.* Es el libro que me ha deparado más satisfacción en tanto que –siendo un libro que no es de ficción, que no es una novela, que no son cuentos, que no es teatro– es un libro simplemente de pequeñas notas, fragmentos, distintos entre sí y sobre diferentes temas, y que yo he escrito en el transcurso de mi vida sin la intención de reunirlos. Había en París un fotógrafo muy conocido, Baldomero Pestana, que me dijo si tenía textos que pudiera él ilustrar con fotografías. Entonces le presenté estos textos. Finalmente, él los leyó y me dijo que no se pueden hacer fotos con éstos, porque aquí no hay prácticamente cosas que sean

plásticas y, en efecto, todas son reflexiones, meditaciones, aforismos. Pero, en fin, como ya tenía el libro ya copiado y reunido, lo publiqué en España con el título de *Prosas apátridas*, título también extremadamente confuso y que me obliga a cada momento en Europa a hacer aclaraciones, puesto que cuando lo publicaron en España –ahora lo van a publicar en Francia– decían: "Ah, es el libro de un expatriado, de un deportado, de un individuo que no tiene patria". Yo siempre he dicho que no, que no se trata de eso: simplemente se llaman *Prosas apátridas* porque éstos son los textos que no tienen patria literaria, porque estos textos no son nada, no pertenecen a ningún género. Entonces, son textos apátridas y si los he reunido en un libro justamente es para darles cierta cohesión, cierta unidad, y dotarlos, si se quiere, de cierto espacio literario común.

En fin, ahora bien, eso es lo que he escrito. No quiero referirme al teatro, porque ya sería extremadamente largo y complicado, pero qué cosa es lo que estoy escribiendo o qué cosa es lo que estoy tratando de escribir y qué cosa proyecto escribir, eso ya es otro capítulo. Por lo pronto, novelas no. Todas mis novelas han sido escritas entre los 25 y los 35 años, y yo tengo ya 54 años. Es decir, en cierta forma son libros de juventud. Luego he seguido escribiendo cuentos. He escrito teatro y luego he empezado, eso sí, varias novelas, pero las dejé inconclusas, por lo menos unas diez o quince.

¿Por qué las dejé inconclusas? Porque a veces los libros dependen de la primera frase, del primer comienzo. Siempre lo he asociado yo al tejido: escribir es como tejer, hay que encontrar el punto. Si el punto inicial no está bueno, entonces todo el tejido sale mal. Eran novelas que parecían que iban a despegar, pero de pronto, en la primera página, en la quinta página o en la décima página, estaban enredadas y ya me daba cuenta de que no podía proseguirlas. Así podría yo mencionarles cantidad de novelas comenzadas, interrumpidas en pocas líneas o en pocas páginas. Algún día publicaré solamente los comienzos de estas novelas, todas juntas, porque formarían un buen volumen, con un título que se llame así como *Pedestal sin estatua*, un título un poco cursi, un título de esa naturaleza.

Ahora, entre los libros actuales, porque naturalmente sigo escribiendo, tengo por lo menos dos. Un libro, un poco raro si se quiere, se basa en la invención de una nueva lengua, quiero decir que estoy tratando de inventar una lengua. Esto puede parecer un disparate, pero es cierto no

solamente desde el punto de vista del vocabulario, sino también desde el punto de vista gramatical, de la construcción, de la morfología.

Por lo menos, ya tengo un centenar de palabras inventadas, incluyendo sustantivos, verbos, adjetivos, etcétera, y de lo que se trata es de escribir un libro con estas palabras y me he dado cuenta de que para escribir un libro no es necesario disponer de cinco mil o diez mil términos. Se puede escribir un libro perfectamente con quinientas palabras. Entonces simplemente estoy esperando la ocasión de llegar a tener un número viable de palabras para escribir un libro con este lenguaje absolutamente inventado, incluso traducir otras obras a este lenguaje.

Para volver a lo que decía al comienzo, como escritor no tengo, si se quiere, una poética. No puedo dar sino hacer una descripción de lo que he escrito con algunas pequeñas interpretaciones personales, pero, en realidad, me sigo aún interrogando sobre cuál ha sido realmente mi rol como escritor y cuál ha sido realmente mi importancia como escritor, y esto para mí sigue siendo verdaderamente un enigma, si bien he tenido ahora y he sentido ahora una especie de impresión –no solamente al ver reunido tanto público, en estos momentos en que hablo ante ustedes, sino también por el pequeño incidente que conté hace unos momentos– de que soy quizá un escritor leído y apreciado en el Perú.

[1984]

Usando la expresión con que Ernst Jünger se refiere a la caza de insectos, Julio Ramón Ribeyro habla de sus escritos sobre literatura como una "caza sutil", en oposición a los grandes safaris de la crítica, de modo que el comentario de libros y autores es entendido como un paseo, como un pasatiempo libre y placentero, en el que de cuando en cuando se da en el blanco de una idea, una lectura nueva, un hallazgo.

Este libro está compuesto por breves ensayos y artículos de prensa en los que el gran escritor peruano comparte su vida como lector mediante una prosa admirable, ya sea discurriendo sobre el vasto género de los diarios íntimos o sobre el papel que le ha tocado a la ciudad de Lima en las novelas. Flaubert y el bovarismo, el amor a los libros, las alternativas en que se debate el novelista contemporáneo: el abanico de sus temas es tan amplio que abarca desde Ovidio hasta los experimentos de OuLiPo, pasando por la cuentística de Maupassant o los amores en coche presentes en algunas novelas francesas.

Su inteligencia analógica, proclive a las comparaciones significativas, lleva a Ribeyro a poner en paralelo, por ejemplo, *Paradiso*, de Lezama, y *En busca del tiempo perdido*, de Proust. Escribe tendiendo puentes y estableciendo redes literarias que, lejos de toda pretensión vana de originalidad, logran mostrarlo en el gozo crítico de la lectura, a la vez que, modestamente, sin aspavientos, trazan su propio retrato como uno de los escritores latinoamericanos más valiosos del siglo XX.